

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

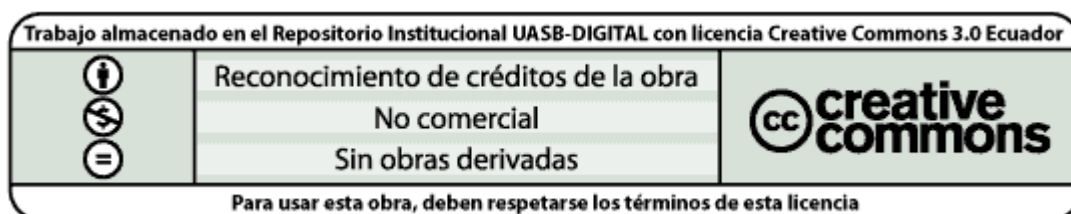
Mención en Artes y Estudios Visuales

Crear donde todo está creado:

Lugares del cuerpo en el teatro moderno y el arte de acción

Mario Sebastián Sánchez Mosquera

2015



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Mario Sebastián Sánchez Mosquera, autor de la tesis intitulada **Crear donde todo está creado: Lugares del cuerpo en el teatro moderno y el arte de acción**, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura, con mención en Artes y Estudios Visuales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha, 29 de mayo de 2015.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención Artes y Estudios Visuales

CREAR DONDE TODO ESTÁ CREADO:

Lugares del cuerpo en el teatro moderno y el arte de acción

Autor: Mario Sebastián Sánchez Mosquera

Tutora: Trinidad Pérez

Quito, 2015

Resumen

La investigación tiene como propósito analizar los lugares o papeles que el cuerpo ha ocupado en el teatro moderno y en el arte de acción para visibilizar los roles y los espacios asignados a lo corpóreo en dichas prácticas artísticas.

Para ello se utiliza la reconstrucción escénica, una propuesta contemporánea adoptada por el teatro y la danza en la que el trabajo con materiales del pasado es una estrategia pensada para provocar rupturas en la relación original/copia y que para la investigación, en cambio, es vista como una metodología experimental que consiste en interpretar el cuerpo más allá de la observación, buscando encarnar y construir procesos de manera subjetiva.

En el análisis del teatro moderno reconstruimos dos veces la primera escena de la obra teatral *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams. Tomando como marco teórico los métodos actorales de Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht y la perspectiva crítica de los Estudios Culturales para deconstruir los roles del cuerpo en la modernidad teatral.

En el caso del arte de acción, reconstruimos el performans de Melati Suyordamo *Mantequilla Dance*. Nos basamos en la eliminación de la técnica actoral y buscamos alternativas metodológicas utilizando como marco teórico los conceptos de Diana Taylor para quien el performance es visto de una manera amplia y que no se reduce solamente al espacio artístico, sino está anclado al acontecimiento. Su inicio y su final están en el hecho y no en descripciones o representaciones posteriores.

De esta manera, la investigación reflexiona sobre los lugares del cuerpo en las prácticas artísticas del teatro moderno y el performans en el arte contemporáneo.

A **Lúa** por estar.

Contenido

Introducción.....	8
-------------------	---

Capítulo 1

¿Dónde está el cuerpo? Lugares que el cuerpo ocupa en el teatro moderno: Dos reconstrucciones escénicas de <i>La gata sobre el tejado de zinc caliente</i>.....	14
--	-----------

1.1 Conceptos alrededor de la reconstrucción escénica: Reiteraciones a partir de <i>La gata sobre el tejado de zinc caliente</i>	16
--	----

1.2 Primera reconstrucción: El teatro moderno y el cuerpo implícito.....	20
--	----

1.3 Segunda reconstrucción: El teatro moderno y el cuerpo técnico.....	24
--	----

1.4 Conclusiones: Lugares y cuerpos negados.....	27
--	----

Capítulo 2

¿Adónde fue el cuerpo? Lugares de lo corpóreo en el arte de acción, a partir, de la reconstrucción del performans <i>Mantequilla Dance</i>.....	31
--	-----------

2.1 Conceptos alrededor del teatro y el performans.....	33
---	----

2.2 La reconstrucción escénica en el performans: Reiteración de la acción <i>Mantequilla Dance</i>	37
--	----

2.3 Reconstrucción de <i>Mantequilla Dance</i> : El performans y el cuerpo plural....	38
---	----

2.4 Conclusiones: Coexistencia de cuerpos y lugares.....	42
--	----

Capítulo 3

Reflexiones y conclusiones: Un final abierto para una nueva performatividad.....45

3.1 La reconstrucción escénica, una “nueva” metodología para abordar la investigación artística.....45

3.2 El cuerpo un lugar en constante construcción.....46

Referentes bibliográficos.....49

Anexos.....52

Anexo 1.....52

Anexo 2.....60

Introducción

La investigación en torno a las prácticas corporales artísticas es siempre un campo difícil de abordar porque la mayoría de veces es la palabra la protagonista y no el cuerpo. Es la palabra la que se apodera de la reflexión y no la práctica. Este problema de cómo afrontar la acción desde la palabra o cómo convertir la acción en una reflexión discursiva que no desplace la performatividad a la que se refiere fue la primera cuestión a resolver para nuestra investigación. Es así que con el propósito de suplir la dicotomía de afrontar la acción solamente desde la palabra, la investigación se realizó a partir de tres reconstrucciones escénicas, considerando que ello permite desarrollar una mirada crítica, de participación activa y que posiciona al investigador no solo como observador y analizador social, sino como parte de la práctica permitiéndole encarnar los procesos que estudia. De esta manera las tres reconstrucciones propuestas fueron consideradas como los casos de estudio que nos llevaron a indagar los lugares asignados al cuerpo en el teatro moderno y en el arte de acción.

Para el caso del teatro moderno, reconstruimos dos veces la primera escena de la obra teatral *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams, tomando como marco de análisis los métodos actorales de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht y en el caso del arte de acción reconstruimos el performans de Melati Suryodarmo *Mantequilla Dance*, realizando con él una propuesta que se basa en la eliminación de la técnica actoral incluyendo un marco teórico que gira alrededor de los conceptos de Diana Taylor. Todo esto para de una manera crítica y desde los Estudios Culturales desentramar los roles del cuerpo en estas dos prácticas artísticas.

La reconstrucción escénica abordada aquí desde el teatro y la danza es volver a construir una obra. Es una propuesta artística contemporánea en la que la relación original/copia es pensada intencionalmente como estrategia para provocar rupturas, que sin borrar por completo la propuesta primera, evidencian nuevos sentidos. En la investigación, sin embargo, la reconstrucción escénica no fue vista solamente como un producto o proceso artístico, sino como una metodología que nos permitió pasar de la observación a la acción.

Fue así que la alternativa que encontramos para encarnar los procesos estudiados y desplazar la observación como metodología predominante, fue la reconstrucción escénica. Ella planteada como técnica de investigación que, sumando varios

planteamientos sobre etnografía performativa como la posibilidad de incidencia en el medio analizado, la personificación y encarnación de procesos, la desnaturalización de las identidades (género, etnia y clase), la imposibilidad de la representación externa objetivizante y el posicionamiento subjetivo/activo del investigador, nos otorgó las herramientas necesarias para construir los datos, conectar e interpretar la teoría a través de la práctica artística.

En este trabajo, entonces queda claro, que la investigación no se centra en un minucioso estudio de la reconstrucción escénica como caso, sino que es utilizada como metodología para recoger los datos para el análisis. La investigación se centra en el cuerpo. En las relaciones corporales con los métodos actorales modernos y de performans y en responder cuáles son, a partir de estas relaciones, los lugares que se construyeron para albergar al cuerpo dentro de los lenguajes del teatro y el arte de acción.

Para llegar a tales respuestas, hemos tomado algunas categorías relevantes que estarán presentes a lo largo de la investigación. La primera categoría esencial que atraviesa todo el trabajo investigativo es el *cuerpo* y que como apunta Jordi Planella es la dimensión del sujeto que posibilita la relación con el mundo, la encarnación y su estancia en el ámbito social (Planella, 2006:48).

Los Estudios Culturales plantean que lo corporal aparece en el momento en que el lenguaje nombra al cuerpo, desde esta perspectiva no existe un antes o un después del discurso o la cultura. En otras palabras, el cuerpo es el inicio y el final de la experiencia con el mundo. Para Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin en *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, la premisa para estudiar lo corporal parte de que el cuerpo es el resultado de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su disposición y lugar en el mundo social, el orden cultural y el dominio de lo natural (Szurmuk, 2000:65).

Desde la antropología del cuerpo David Le Breton propone lo corpóreo como la condición fundamental del ser humano y bajo la cual se accede al mundo a partir de lo sensible. Por lo que al experimentarse a sí mismo desde el cuerpo, el individuo también experimenta el acontecimiento del mundo (Le Breton, 2007:21). Estos análisis nos permiten entender que el ser humano no es producto de su cuerpo, sino que la corporalidad se construye socialmente e incluye una visión del mundo donde el cuerpo no es más que una construcción simbólica y no una realidad en sí misma.

En este sentido el cuerpo, como apunta Judith Butler, construye una materialidad atravesada siempre por el efecto más productivo del poder (Butler, 2002:18). Esto quiere decir, que el cuerpo no produce una estabilidad permanente ni tampoco una única forma de materialidad, sino se construye en una constante ambivalencia que incorpora un sinnúmero de procesos pero a la vez deja otros tantos fuera. Cabe también aclarar que para nuestra investigación el cuerpo se establece como un constructo social y cultural en permanente fabricación que nos otorga el lugar material en el mundo, como también el espacio para encontrar la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra (Butler, 2002:18), a ello Butler lo llamó performatividad.

Entonces el cuerpo al que nos referimos en la investigación es un cuerpo como lugar donde inicia y termina la performatividad, no permitiendo considerarlo fijo e inmóvil aun cuando a lo largo del paradigma moderno se consideró al cuerpo como una encarnación estable o como un atributo natural de la persona. Asimismo debe quedar claro que al delimitar la categoría de cuerpo para nuestra investigación dejamos varios de los debates contemporáneos fuera, pero lo hacemos con la intención de centrarnos en desentramar los lugares del cuerpo en el teatro moderno y el arte de acción sin abordar discusiones que podrían desviarnos de nuestro objetivo, con la plena conciencia que los conceptos de cuerpo son mucho más amplios y complejos.

Otra de las categorías que usamos frecuentemente en la investigación es la de *lugar*. Aquí la miramos estrechamente ligada a la categoría de cuerpo. David Le Breton propuso que el cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace humano e inmerso en la singularidad de su historia personal, lo social y cultural, propone la simbólica para la relación con los demás y con el mundo (Le Breton, 2002:35). De esta forma, la referencia que a lo largo de la investigación se hace al lugar está sujeta primero al rol que ocupa el cuerpo en el teatro moderno y el performans y también a las relaciones que dicho rol produce.

Marc Augé considera que los lugares obedecen a la ley de “lo propio” y que por lo menos tienen tres rasgos comunes: se consideran identificatorios, relacionales e históricos. Es un conjunto de posibilidades, de prescripciones y de prohibiciones, cuyo contenido es a la vez espacial y social (Augé, 1992:59). Asimismo, es pertinente aclarar que en nuestro trabajo el lugar es visto como la materialización de la relación con el territorio que hacen aquellas personas que lo habitan (Augé, 1992:61), siendo esto lo que define su identidad y sentido de pertenencia.

La categoría de lugar también es entendida como cambiante. En el teatro moderno es considerado fijo e inmóvil, mientras que en el arte de acción el lugar se estructura en la sobreabundancia de acontecimientos y la transitoriedad de las relaciones sociales. Es así que la articulación entre cuerpo y lugar es fundamental para nuestro trabajo.

Otras de las categorías que serán desarrolladas a lo largo de la investigación son las de *teatro moderno* y *performans*. Cuando hablamos de teatro moderno nos referimos al proceso y resultado de la domesticación de la fiesta popular y comunitaria que reduciendo, trasladando y transformando las representaciones corporales amplias que se encontraban en las festividades, estableció fórmulas para la representación corporal distanciándose de la vida cotidiana. Fue así que acorde a la lógica moderna de una razón universal y que se creyó capaz de hablar a nombre de toda la humanidad, el teatro moderno construyó verdades incuestionables en las que la teatralidad amplia y desinhibida de la fiesta popular redujo al cuerpo a través del método actoral y bajo una estricta cortesía en su presentación.

Nos referimos también con teatro moderno a la presencia de un escenario, una puesta en escena única y a la presencia de participantes (supuestamente) en vivo (Taylor, 2005:5). Además que el teatro moderno es analizado como un arte interpretativo que juega con la idea fantaseada de ser “otro” y como lo apunta Diana Taylor no pugna por la autenticidad, sino al contrario, hace alarde de su artificio y de su ser construido, centrando su lucha en la eficacia de la puesta en escena (Taylor, 2005:6).

Para ser precisos, la referencia que hacemos al teatro moderno se basa en un tipo de teatro que reduce al cuerpo, que lo encierra en un escenario, que considera al actor/actriz un ser separado del ámbito cotidiano e imposibilita su construcción ontológica ubicando su finalidad en ser “otro” o ese personaje al que representa. Asimismo esta delimitación deja fuera otro tipo de formas teatrales, por ejemplo las orientales y americanas¹ y se refiere específicamente a un tipo de teatro occidental donde el cuerpo no fue la prioridad y la práctica artística estuvo siempre muy por debajo del objeto o producto final.

El *performans*, por otra parte, se refiere al arte de la acción. Nosotros aquí hicimos una distinción entre *performance* y *performans* ubicando al segundo término

¹ Con el fin de evitar confusiones hemos nombrado como prácticas teatrales también a las representaciones simbólicas corporales orientales y americanas aun sabiendo que la palabra teatro fue acuñada por occidente y tiende a establecer como todo el paradigma moderno una posición asimétrica de unos sectores con relación a otros a través de factores de subordinación y opresión.

como una apropiación y resignificación castellana que posiciona nuestro lugar de enunciación, a la vez que logra plantear una postura política que intenta suplir el curso de los procesos de dominación en Latinoamérica haciendo nuestro lo ajeno.

El performans es un campo artístico emergente de nuevas intervenciones corporales (Taylor, 2005:3), en el que se deja de lado la técnica actoral y cualquier disciplinamiento preestablecido en el cuerpo, desplazando su interés ya no en ser “otro” sino en constituirse a sí mismo. El arte de acción es una práctica estética que tiene sus raíces en las artes interpretativas, las artes visuales o tradiciones performáticas anteriores como el cabaret y el periódico en vivo, y aunque sus orígenes están en Europa y los Estados Unidos, el resto del mundo ha tenido prácticas y tradiciones performáticas, como por ejemplo, los rituales de curación y posesión de los pueblos Latinoamericanos (Taylor, 2011:20).

Pero, asimismo, somos conscientes que el performans es un término que evade cualquier definición concreta y que visto desde múltiples perspectivas, no deja de ser ambiguo en sus usos y acepciones. Es así, que en nuestro trabajo tampoco deja de lado su polisemia y es utilizado para hacer alusión al arte de acción, como a la ejecución, al hacer, a la realización o, como lo apunta Diana Taylor, a lo relacionado a la categoría “evento”.

Ahora bien, una vez delimitadas las categorías conceptuales que ayudan a explicar el campo de estudio, es necesario introducir al lector a los estudios de caso y a una descripción panorámica de la estructura del texto y sus secciones. En el primer capítulo nos aproximamos al análisis de cómo se construyen las nociones de cuerpo en el teatro moderno. Nos preguntamos, cuáles son los lugares de lo corpóreo y dónde está el cuerpo en el teatro moderno. Con tales objetivos, tomamos los métodos actorales de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht, los dos grandes teóricos del teatro moderno, para con cada uno de sus presupuestos actorales realizar una reconstrucción escénica que nos permita reflexionar de manera crítica sobre los lugares otorgados al cuerpo. La obra escogida fue la primera escena de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams (el fragmento del texto consta en el Anexo 1).

Así la primera reconstrucción pone interés exclusivo en el análisis de texto y la comprensión emotiva. La segunda, se enfoca en el análisis de la plasticidad corporal. Con ello se busca observar cómo se construyeron los dos lugares que ha ocupado el cuerpo tradicionalmente en el teatro moderno: al uno nosotros lo hemos llamado *implícito* y al otro *técnico*, dos categorías que proponemos para la primera parte del

trabajo. Lo implícito pertenece a una materialización que sucede en la palabra. El cuerpo aparece como ventrílocuo del discurso, es separado y reducido únicamente a su dimensión sentimental. Mientras que en lo técnico, el cuerpo es moldeado, transformado, sacado de su espacio cotidiano para ser adiestrado para el espectáculo y el mensaje.

En el segundo capítulo, exploramos las formas en que se constituyen los lugares del cuerpo en el arte de acción o performans. Pasando así, de la concepción y lugares del cuerpo moderno al cuerpo contemporáneo. Nos preguntamos, cuáles son los lugares de lo corpóreo dentro del performans y qué sucede con el cuerpo en la fractura y dispersión de los grandes relatos modernos. Para tal propósito, realizamos la reconstrucción de la acción de Melati Suryodarmo *Mantequilla Dance* (el registro fotográfico consta en el Anexo 2), para con ella y desde su análisis, aproximarnos a las formas y sitios corporales del performans. También, a diferencia del primer capítulo, no hicimos referencia a una técnica o metodología actoral, sino que tomando como marco teórico los planteamientos de Diana Taylor, nos ubicamos en la misma premisa corporal efímera y en constante movimiento desde la que surge el performans.

En la reconstrucción de *Mantequilla Dance* aparece lo que hemos llamado *cuerpo plural*, otra de las categorías planteadas y que propone a partir del arte contemporáneo y los debates en torno al género y la subalternidad, un cuerpo con una “potencialidad movilizadora” (Sánchez, 2005:8), transitorio, con múltiples recorridos, encuentros y contribuciones.

Pues bien, con tales explicaciones queda clara la delimitación de la investigación establecida para cada caso de estudio. Con ello, en el tercer capítulo presentamos las conclusiones de una manera abierta y exponemos a partir de una propuesta alternativa que el cuerpo debe dejar de ser el artefacto de separación y frontera para convertirse en el lugar de inscripción de toda forma de inclusión.

Capítulo 1.

¿Dónde está el cuerpo?

Lugares que el cuerpo ocupa en el teatro moderno: Dos reconstrucciones escénicas de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*

No hay ninguna naturaleza,
sólo existen los efectos de la naturaleza:
la desnaturalización o la naturalización.

Jacques Derrida, Dar (el) tiempo

En el primer capítulo nos aproximamos al análisis de cómo se construyen las nociones de cuerpo en el teatro moderno y nos preguntamos qué lugar ocupa el cuerpo dentro de la modernidad teatral.

Para comprender qué lugares se otorgó al cuerpo en el teatro moderno vamos a referirnos a los métodos actorales de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht, los dos grandes teóricos del teatro moderno, para con cada uno de sus presupuestos actorales realizar una reconstrucción escénica de la primera parte de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams (1955).

La decisión de incluir la obra de Williams se da porque como la gran mayoría de sus propuestas han tenido innumerables puestas en escena en muchos lugares y culturas del mundo e incluso han sido llevadas al cine en múltiples ocasiones. Esto significa que la obra teatral escogida ha tenido una gran cantidad de interpretaciones. Es una obra, como nos dice Josep A. Vidal, que ha marcado distintas miradas mediáticas conformadas por narraciones breves, clichés interpretativos, como también, esquemas psicológicos e interpretaciones existenciales (Vidal, 1966:18). Y si bien pudimos haber escogido otra obra con los mismos tintes globales, *La gata sobre el tejado de zinc caliente* en esta traducción española de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, fue escogida porque de alguna manera la conocíamos anteriormente y habíamos trabajado algunas escenas en montajes anteriores. Por tanto nuestras dos reconstrucciones son una mirada

más que se suman a las anteriores, sin pretender grandes verdades y menos intensiones de ser únicas.

Nuestro interés por el trabajo de Tennessee Williams no pasa por el análisis de su dramaturgia, ni por construir una biografía del artista. Lo que nos interesa es usar una escena de su obra como excusa para indagar cómo ha sido trabajado el cuerpo en el teatro moderno; Es decir, observar qué lugar se le ha otorgado al cuerpo en la modernidad teatral.

Lo que si resulta una decisión académica es la referencia a los dos autores. Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht fueron tomados en cuenta para la investigación –sin querer reducir toda una etapa histórica teatral solamente a dos autores–, porque son sus métodos actorales, los modelos que más han trascendido el tiempo y que hasta el día de hoy son muy utilizados como formas absolutas de representación teatral.

Cada reconstrucción parte de una distinta unidad de análisis. La primera reconstrucción escénica basada en el método de Stanislavski se realiza desde la interpretación y comprensión emotiva del texto. La segunda parte de la técnica de Brecht y se enfoca en el análisis de la plasticidad corporal, dando como resultado los dos lugares que ha ocupado el cuerpo en el teatro moderno: al uno lo hemos llamado *implícito* y al otro *técnico*. El lugar implícito es aquel en el cual la palabra materializa al cuerpo. Lo corpóreo aparece como ventrílocuo del discurso, es separado y reducido únicamente a su dimensión sentimental. Mientras que en el técnico el cuerpo es moldeado, transformado, sacado de su espacio cotidiano para ser adiestrado para el espectáculo y el mensaje.

En los dos casos los cuerpos son reducidos al máximo. Es una disminución que obstaculiza lo corporal sin desaparecerlo por completo, instaurando una negación simbólica que lo oculta como sujeto aun cuando está presente. Estas formas de entender lo corporal primero como un cuerpo reducido y luego como uno adiestrado, responden a las condiciones modernas del progreso: la racionalidad y la tecnificación. Dos lugares corporales que hacen referencia a una materialización corporal biológica, en la que el cuerpo es considerado desde sus aspectos “naturales”, negando así en su carácter cualquier constructo social.

En este primer capítulo se indaga el lugar del cuerpo en el teatro moderno y se lo relaciona al desarrollo de varias ideas en torno a los Estudios Culturales Latinoamericanos que es desde donde surge nuestra investigación y nuestro lugar de enunciación. Pero antes de dar inicio al análisis, es necesario referirnos al método desde el cual se estructura el trabajo: la reconstrucción escénica. Esta práctica es un volver a construir y es la base que atraviesa y está presente a lo largo de toda la investigación, mostrando una condición en la cual el trabajo artístico no es percibido como producto final, sino como formas inacabadas que dan origen a otras miradas en sus constantes intentos por recomponer y continuar dando voz a lo que no ha terminado de hablar.

1.1 Conceptos alrededor de la reconstrucción escénica: Reiteraciones a partir de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*

En la investigación la reconstrucción escénica constituye una etnografía. Esto porque en el trabajo está planteada como una técnica de investigación que sumando varios planteamientos sobre etnografía performativa como la posibilidad y necesidad de incidencia en el medio analizado, la personificación y encarnación de los procesos explorados, la desnaturalización de las identidades de género, etnia, clase y la imposibilidad de representaciones externas y objetivas, propone alternativas en las que la intervención y el posicionamiento subjetivo/activo del investigador es lo que otorga las herramientas necesarias para construir los datos, conectar e interpretar la teoría desde la práctica artística. Siendo la reconstrucción escénica la que nos lleva a estas reflexiones y nos permite obtener los fundamentos para construir los conceptos de cuerpo[s] y lugar[es] en el teatro y el performans.

A partir de este análisis, la reconstrucción escénica resulta un volver a construir nuevamente una obra. Es una propuesta en la que la relación original/copia es pensada intencionalmente como estrategia para producir luchas constantes de sentidos, como también, provocar rupturas que no borran por completo la propuesta original o primera pero que tampoco se refieren totalmente a ella. Si pensamos en una idea planteada por Fernando de Toro podemos decir que el conflicto en la reconstrucción no reside en lo que se adopta sino en cómo se lo hace (Toro, 1996:13). Está idea que el autor pone para aclarar las condiciones de dependencia del teatro para Latinoamérica es para nosotros

un mecanismo útil para contrarrestar el prejuicio de que los latinoamericanos simplemente reproducimos.

Si el prefijo “re” hace alusión a la repetición, resistencia, negación y/o intensificación, podemos además entender que la re-construcción escénica plantea un tratamiento distinto de lo original. Para la modernidad el arte estaba materializado en un producto final intocable y en el cual su realización suponía perfección e idolatría (Kingman, 2012:20). Pero como anota Victoria Pérez, el principio básico donde descansan las prácticas reconstructoras escénicas, y en general, cualquier tipo de expresión artística que trabaje con materiales del pasado, es que se asienta sobre la consideración de que las obras heredadas por la tradición no son resultados individuales a los que un artista llega a manera de producto final, sino son procesos donde se concibe a las obras como trabajos inacabados, como materiales al servicio de una nueva práctica artística que continúa el trabajo reelaborándolos (Pérez, 2010:53). Es así, que la reconstrucción no intenta que la obra sea como era, ni anclarse tampoco a presunciones utópicas de fidelidad como lo hace la reescenificación, sino que de forma consciente ubica las realidades subjetivas, creativas y de imaginación para transformar las estructuras de las obras originales cambiando contextos, formas y hasta contenidos.

En su artículo, *Latinoamérica y la postmodernidad: La crisis de los originales y la revancha de la copia*, Nelly Richard se pregunta, ¿Hasta dónde el hecho que el discurso de la crisis de las centralidades y dominancias juegue a incluirnos en su repertorio oficial bajo el lema tolerante de lo “otro”, nos arrebatara de ser actores y figurantes de nuestra propia reformulación de discursos? (Richard, 1991:39). En respuesta Richard propone dos miradas. En la primera plantea que la dualidad reproductora modelo/copia produce una actitud mimética que traiciona el sustrato autóctono de la cultura convirtiéndola en una extensión con identidad deformada (Richard, 1991:41). Pero asimismo, afirma que esta imitación, puede ser una de las posibles salidas para suplir la falta de un repertorio propio (Richard, 1991:43). Por tanto, proponemos para nuestra reconstrucción escénica un gesto de apropiación que convierte lo ajeno en propio.

Esta apropiación que va haciendo suyos discursos y prácticas ajenas, además de sumar a ellas problemáticas y sentidos locales, es como nos comenta Manuel Kingman en su texto *Arte contemporáneo y cultura popular*, una referencia a la conceptualización

de la antropofagia. Idea propuesta por las vanguardias artísticas brasileñas que tomada de los indígenas Tupinarnbaes del Brasil hace relación a la incorporación y asimilación de lo ajeno que pasa a ser lo propio (Kingman, 2012:41). Pero para el teatro y en general para el territorio escénico, estas prácticas apropiacionistas, empiezan a tener peso solamente en los últimos años. Por ejemplo, como nos comenta Victoria Pérez, la apropiación fue fundamental en los años ochenta para las artes plásticas, el cine y el video, mientras que la aplicación de sus conceptos dentro del arte escénico es relativamente nueva y data del 2005.

Otra de las características primordiales de la apropiación consiste en una postura transgresora frente a los objetos artísticos denominados originales. Este método clave en la apropiación es lo que denomina Victoria Pérez *détournement* o en castellano desvío o tergiversación (Pérez, 2010:57). Es un procedimiento que recicla imágenes, pero que además, propone una alteración en la expresión artística primera añadiendo o cambiando contextos para así alterar significados. Por tanto, la reconstrucción escénica funciona porque hay una referencia a la obra original que no se borra y dentro de la cual sus antecedentes surgen y moldean la interpretación en las posteriores producciones. En otras palabras, la reconstrucción escénica porta un sentido segundo (o llamémoslo sentido “otro”) que funciona y transgrede sólo porque está presente su sentido anterior.

Para el caso de nuestra investigación, la propuesta es que las dos reconstrucciones no surjan como “puestas al día”, ni tampoco como estrategias para conseguir alguna relación con los “originales”, sino que se ubiquen en las distintas disputas de sentido original/copia encontrando lo propio rehaciendo lo ajeno. Tomar una propuesta, en la que se presentan varios temas que caracterizan una sociedad norteamericana de los años cincuenta y adaptarle a un nuevo espacio geográfico y tiempo representa nuevas interpretaciones. La envidia, la codicia y la soledad, grandes contenidos de la obra no se producirán desde las mismas relaciones. La decadencia y superficialidad, que a la vez, norman las relaciones de los personajes en la obra original en nuestros dos casos pasan a ser miradas y juicios locales.

La reconstrucción, además, sitúa el énfasis en la experiencia muy por encima del objeto. Como nos dice Isabel Tejada Martín en su libro *La reconstrucción de la experiencia: entre la aporía y la nostalgia*, el reconstruir se centra en la experiencia y permite a las obras huir de su peso histórico muy recurrente en la tradición dando como

resultado una desmaterialización y una pérdida de sustancia física original que permite un continuo desarrollo vital (Tejada 2006:42). La reconstrucción, entonces, sin desaparecer sus referentes permite resignificar sus contenidos colocando significados distintos a propuestas que creadas antes contaban con otros fines.

Para los dos primeros casos de reconstrucción escénica se tomó un mismo fragmento de la primera escena de la obra teatral *La Gata sobre el tejado de zinc caliente* de Tennessee Williams en una traducción española de Antonio de Cabo y Luís Sáenz. Describiendo la escena podemos ver a *Brick* (un ex atleta alcohólico, lesionado recientemente en uno de sus tobillos y que aparenta tener un matrimonio “normal”) que toma una ducha con la puerta entreabierta. En la habitación *Margaret* (su esposa, una mujer codiciosa y que intenta a toda costa restaurar su relación fallida con *Brick*) se queja abiertamente. Antes alguno de sus sobrinos dejó caer un trozo de pastel sobre su vestido y ahora quitándose la mancha arremete contra ellos y contra toda su familia. *Brick* termina de ducharse. Al salir del baño llena su vaso de licor, se coloca la bata y una muleta bajo el brazo derecho. *Margaret* sigue en lo suyo. Ahora se le da por asegurar un supuesto complot para desheredar a *Brick* y aunque él ya aprendió a no hacerle mucho caso, a dejar que hable y a ratos se conteste sola o a desviar su interés hacia cualquier otro lugar, no puede ser totalmente indiferente. Por lo que contesta a ratos con respuestas cortas y muchas veces cortantes, mientras *Margaret* con tales réplicas no deja de pensarse distinta, dura, nerviosa y cruel.

Este breve resumen que bosqueja el fragmento escogido para las dos reconstrucciones nos ayuda a plantear los acontecimientos recreados. La idea como se dijo no es hacer un análisis dramático, sino que a partir de las reconstrucciones se quiere encontrar los lugares que el teatro moderno otorgó al cuerpo, mirando en tales demostraciones cómo emerge y se esconden las condiciones corporales en actores y actrices.

1.2 Primera reconstrucción: El teatro moderno y el cuerpo implícito

A partir del fragmento (el mismo que incluimos en el *Anexo 1*) de la obra teatral de Tennessee Williams y basados en el método actoral de Konstantin Stanislavski, se realizó en seis ensayos la primera reconstrucción de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*.

El método de Stanislavski consiste en proponer como aspectos básicos la concentración del actor, el sentido de la “verdad” y la comunicación en escena con una gran elocuencia emotiva. Es así que en el libro *Manual del actor*, una sistematización de los conceptos de Konstantin Stanislavski realizada por Elizabeth Reynolds Hapgood, plantea que la concentración es la “disposición creadora de la actuación” (Stanislavski, 1963:27). El sentido de la verdad, en cambio, propone que “el objetivo del actor debe ser convertir la obra en realidad teatral” (Stanislavski, 1963:123), mientras que la comunicación en escena, hace referencia al contacto o “comunidad emotiva” entre los personajes (Stanislavski, 1963:43).

Con estos conceptos se partió analizando el texto y estudiando los diálogos, además de indagar sobre las emociones en las palabras, la secuencia narrativa y lo que nos quería decir la obra desde algunas condiciones psicológicas en los personajes: *Brick* y *Margaret*.

Entonces, planteamos una propuesta de reconstrucción donde toda la trama como sucede en el texto citado, transcurre en la habitación donde se hospedan *Brick* y *Margaret*. Ella sentada sobre la cama se limpia parte del vestido manchado por un trozo de pastel. A *Brick* primero se lo escucha fuera, luego cuando termina su baño entra y con una muleta bajo el brazo se sirve un trago, cuando acaba se sirve otro y luego otro. Son bajo estas circunstancias donde se pronuncian todos los diálogos: Ella sentada limpiando su vestido y él bebiendo tragos de licor a cada momento. Así ubicamos que el énfasis siempre estuvo en el texto y centrando únicamente el trabajo en cómo pronunciar cada palabra con un contenido emotivo específico.

Tal hegemonía del discurso plantea cuerpos que reducidos al máximo terminan convirtiendo al actor/actriz en simples “locutores sensibles”. Basarse solamente en las dimensiones performativas de la voz, recurre a negar simbólicamente el cuerpo. En otras palabras, no lo desaparece, porque sin él no habría actores, no habría actrices,

puesta en escena tampoco: no habría teatro en general, pero significa que lo ubica en una lógica compleja que lo invisibiliza aun estado presente. A este lugar corporal lo hemos llamado implícito. Un tipo de inclusión que se da por hecho, que se supone está sin expresarlo. Llevando consigo negaciones que mantienen al cuerpo oculto o que lo subrayan constantemente desde producción emotiva.

Fernando de Toro afirma que la marca precisa del teatro moderno es la palabra (Toro, 1996:32) ¿pero por qué la palabra resulta el elemento más importante del teatro moderno? La respuesta parecería estar en la construcción del paradigma moderno. Para resolverlo tomamos brevemente tres autores que debaten sobre la modernidad europea y la construcción del “otro”. Nos basamos en Enrique Dussel, Edward W. Said y Tzvetan Todorov, porque sus debates abordan el nexo entre conocimiento y poder desde el cual se crea al “otro” y se lo elimina como ser humano al apropiarse de su palabra, hablar por ellos e impedir de cualquier forma que puedan representarse por su cuenta. Como comenta Said, conocemos al “otro” solamente por lo que nosotros hemos dicho sobre ellos (Said, 2002: 97).

Entonces el teatro moderno como parte de la modernidad europea impide la palabra del “otro”, proponiendo una representación unidireccional con el propósito de acuñar una definición universal de modernidad en la que otras formas de entender el mundo serían negadas y obligadas a seguir un proceso de civilización (Dussel, 1994:32).

La construcción del “otro”, como comenta Todorov en su libro *Nosotros y los otros*, se crea a partir de la idea de lo extraño, lejano. De lo que no nos pertenece o no forma parte de nuestra comunidad (Todorov, 1991:431). Dicho de otro modo, construimos al “otro” proyectando en él lo que no somos, siendo lo que nos separa fronteras culturales, decisiones políticas y no sólo territorios. Por ello para la modernidad teatral, dar importancia al cuerpo era evidenciar la existencia de alguien diferente que rompía el discurso universal tan solo con su presencia.

Por tanto, el “cuerpo otro” fue conquistado. Según la lógica europea; domesticado, ayudado a superar su infortunio, separado de su habitat salvaje y cruel para formar parte del discurso metropolitano del progreso. En palabras de Dussel fue sometido a un proceso militar de negación del otro como “otro” (Dusell, 1994:35). Es aquí donde, en primera instancia, la palabra condiciona los cuerpos, a través de ella se

los reduce, transforma y oprime, además, que es desde la palabra donde se nombra e invisibiliza lo distinto.

Por ejemplo, la actividad recurrente de *Margaret* de limpiar su vestido, no plantea ninguna relevancia corporal, puede como no estar. Para aclarar esto, mientras ocurría la escena se apagó todas las luces permitiendo únicamente escuchar las voces y no cambió en mucho. A más de añadir una atmósfera de misterio con la oscuridad no pasó a más. Los cuerpos al igual que con las luces encendidas se suponían o se daba por hecho que estaban y esto es porque el cuerpo no es para este tipo de teatro la prioridad. Enrique Buenaventura afirma que la relevancia de la palabra sucede porque el teatro pasa de la fiesta popular, como forma anterior a la modernidad y donde habitaba ampliamente el cuerpo, a la expresión de los sentimientos del individuo (Buenaventura, 2005:181), ubicando al actor/actriz en la paradoja tradicional de la “sinceridad de los sentimientos”.

La sinceridad o la clave de expresarse sin mentiras ni fingimiento es lo que forja el método de Konstantin Stanislavski. Para él debe darse una búsqueda de la expresión de “modo natural”. Bajo este pensamiento moderno el teatro se suscribe a la emoción. Se vuelve una “confesión” desde la cual la única preocupación del actor/actriz es “vivir el papel”. Pero asimismo, esta idea de “vivir el papel” planteada en la fusión actor/personaje está sujeta a un deterioro e indisposición hacia lo popular como forma premoderna. Un desapego que considera vulgar, ordinario o de mal gusto las manifestaciones se surgen a un lado de lo denominado “civilizado”. Llevando consigo la reducción de las dimensiones amplias que el cuerpo encontraba en la fiesta popular, para encerrarlo en una actuación sentimental, en un “pequeño teatro”, limitado, domesticado y que hace referencia a una esfera íntima con un público reducido y selecto. Como supo mencionar Jean Vilar, se niega en Europa siete siglos y medio de teatro de feria francés para optar por una actuación metódica hasta el absurdo (Vilar, 1995, 32).

David Le Breton en *La sociología del cuerpo*, plantea que sin que se omita al cuerpo, la modernidad lo diluye en la construcción de sus especificidades (Breton, 2002:22). En otras palabras, la vida cotidiana moderna desplaza lo performativo evocando solamente la dimensión discursiva del verbo (la emoción), construyendo así,

una (en singular) noción de lo humano que se basa en la función de representar o construir la realidad a través de signos que evocan lo ausente.

En la habitación de *Brick* y *Margaret* la escena se centra principalmente en el diálogo. Las palabras son las que producen la identificación actor/personaje y pretenden a la vez una verosimilitud “lo más viva posible”. Así se procura que el hecho de la actuación reemplace la “realidad”. Tal sustitución, según la técnica de Stanislavski produce un efecto “natural” o como lo llaman en el teatro una fusión sensible o simplemente emotiva con el personaje que el público debe hacer suya. Buenaventura explica que el actor/actriz es obligado a presentar una emoción que se impone a él (Buenaventura, 2005:186), así el intérprete hace suya una emoción ajena, negando simbólicamente su construcción ontológica o por lo menos la oculta por un rato dando paso al personaje que se constituye desde él a través de la palabra.

Stanislavski al plantear la semejanza con la realidad y lo emotivo como problema central del actor/actriz deja de lado lo corpóreo y aunque en sus escritos nombra repetidamente al cuerpo no pudimos encontrar definición alguna con la que se refiera a él. Esto indica que la referencia al cuerpo sucede básicamente desde la concepción de un atributo de la persona. Stanislavski dice: “El poder de este método reside en el hecho de que no fue inventado, [sino] está basado en las leyes de la naturaleza” (Stanislavski, 1963:50). De esta forma el cuerpo aparece negado o, dicho de otro modo, ocupa un lugar subalterno en el teatro moderno. Su soporte está muy lejos de él y centrado mayoritariamente en la palabra. Pero también puede estar en aspectos considerados secundarios. En la escenografía, en las luces, en el texto, en el escenario y no en el cuerpo.

La primera reconstrucción por tanto, surge como el lugar de materialización del diálogo. Un sitio donde se reduce al cuerpo amplio que se entrelazaba con la naturaleza, para como dice David Le Breton, desaparecerlo de a poco en la cortesía (Le Bretón, 2005:22). Así fue, que llegada la civilización de las costumbres se reguló los movimientos más íntimos de la corporeidad (las costumbres en la mesa, la satisfacción de las necesidades “naturales”, escupir, las relaciones sexuales, el pudor, las manifestaciones de violencia, etc.), modificando así sensibilidades, reprimiendo al cuerpo en la escena pública o referidos al teatro encerrándolo y apartando muchas de sus expresiones que antes formaban parte del dominio público.

En conclusión, la primera reconstrucción materializada en la palabra, puso al cuerpo en un lugar implícito. Supuestamente está, pero se desvanece en la construcción de sus especificidades. Su sitio fue la de un locutor o en veces las de un ventrílocuo sensible. La reconstrucción muestra que el cuerpo fue sumando condiciones modernas que de a poco lo domesticaron, redujeron su intensidad; esa gran amplitud mostrada en la fiesta popular premoderna, para situarlo en un espacio cerrado, pequeño y con un grupo selecto de asistentes.

1.3 Segunda reconstrucción: El teatro moderno y el cuerpo técnico

La segunda reconstrucción muestra, en cambio, una tendencia en la cual el teatro moderno hizo “surgir al cuerpo”. Para representar esta idea la propuesta fue añadir al trabajo realizado en la reconstrucción anterior, otras formas que puedan fisurar la verosimilitud tal como estaba entendida en el método de Stanislavski. Así, pasamos ahora de un reflejo de la realidad “tal cual”, a algunas rupturas desde las cuales la palabra ya no resultaría lo único importante.

Entonces, partiendo del estudio y análisis del texto, incorporamos en otros tres ensayos, actividades físicas a los dos personajes. Así en la reconstrucción *Brick* sale de la ducha en una bicicleta. Bebe su licor mientras recorre la habitación en bicicleta (sube a la cama, da vueltas, se impacta contra varios muebles). *Margaret*, en cambio, estuvo cubierta de pastel, ya no tenía que limpiar tan solo una parte de su vestido, sino todo su cuerpo (su cabello, su rostro, toda su ropa, zapatos, piernas, estaban cubiertas de pastel). Es decir, trabajamos introduciendo conflictos físicos a los personajes de manera que su prioridad no esté solamente en repetir el texto o enfocarse en la dimensión emocional.

Son estos conflictos físicos los que incorporan la acción en el teatro moderno y además plantean el reto de la plasticidad corporal. Para tal análisis, haremos referencia al trabajo de Bertolt Brecht. Haciendo un breve recuento, tanto Stanislavski y Brecht, plantearon dos de las visiones más representativas de la modernidad teatral. Dos formas con planteamientos muy distintos. Mientras Stanislavski dedicó todo su trabajo a descubrir cómo construir un actor/actriz que “hipnotice” a su público (Benjamín, 1975:20), Brecht con sus múltiples intentos de romper las ideas ilusionistas del teatro, propone, en cambio, una ininterrumpida conciencia de estar haciendo teatro (Benjamín,

1975:20). Esta idea de evitar “imitar” la realidad y no reprimir la conciencia de lo que se está haciendo, desestabiliza la “posesión”² del personaje dando paso a un control que se posiciona en el trabajo gestual. Sobre ello es Enrique Buenaventura quien apunta que la intención en el caso de Brecht es recuperar la vieja tradición del teatro-espectáculo volviendo a la práctica de la Comedia Dell ‘Arte (Buenaventura, 2005:186). Para tal propósito se toma la máscara que como anota Copeau, evita la fusión fácil, sensible o simplemente emotiva con el personaje, para mediante ella producir la respuesta crítica o la reflexión.

Por tanto, la reconstrucción con el cuerpo que pedalea o está untado totalmente de pastel hace aparecer al cuerpo incorporando el gesto. Así desplaza la palabra hacia la acción. Sin querer decir con esto una supresión de la emoción, sino más bien, un aditamento al que se suma el tratamiento del gesto amplio como posibles formas comunicativas más allá del aspecto verbal o incluso una intensificación de la emoción al centrarse también en la comunicación no verbal.

Bertolt Brecht propone pasar de la “emoción de contagio” al “extrañamiento emotivo”³, pero esta idea tiene varias características. Walter Benjamín en *Tentativas sobre Brecht*, dice que las formas del estilo teatral de Brecht corresponden a las nuevas formas técnicas de la época: al cine y a la radio, tecnologías que imponen el principio que el público puede en cualquier momento “engancharse”. Así Brecht trae a la escena un logro idéntico (Benjamín, 1975:22). Para tal propósito coloca la función del teatro en un “podio”. Podemos decir que lo baja de su espacio sagrado, dejando su función aun elevada. Aquí es donde el texto, como dice Benjamín, ya no es base sino un registro de seguridad en el que se inscriben enunciaciones nuevas (Benjamín, 1975:18).

El gesto, el control estricto del cuerpo, un público relajado y la interrupción para provocar el asombro y desde él la reflexión directa de las circunstancias del personaje, producen que el cuerpo del actor/actriz, en palabras del mismo Benjamín, se convierta en un espacio para inventariar las acciones (Benjamín, 1975:18), mostrar y explicar la

² La posesión que aquí se refiere a la fusión actor/personaje es tratada como un “poseso”. Esta categoría ritual, puntualiza que el acto de posesión produce un efecto de inconciencia que terminado el trance no permite recordar nada. Así la posesión en el método de Stanislavski puede hacer referencia a una condición ritual la cual aparece como la capacidad de creer sus propias mentiras.

³ Este planteamiento hace referencia al “distanciamiento Brechtiano” una contraposición a la fusión actor/personaje de Stanislavski, desde la cual se buscó que el actor/actriz tenga plena conciencia de sus ideas y decisiones para ya no sumergirse en la ilusión (ni tampoco sumergir al espectador). Así se consideró abrir un espacio de reflexión para mirar de manera “objetiva” la realidad.

realidad. Para aclarar esto, podríamos decir, que el trabajo del actor/actriz al que Brecht se refiere, es de una “relación detallada” con sus acciones, emociones, decisiones, posiciones críticas, como también reflexiones. Para lo cual, la característica básica es estar consciente de lo que se hace: de que el teatro es una ficción y el actor/actriz no es su personaje. Esta idea es la que históricamente inicia una forma de mirar el teatro donde el “cuerpo surge”, dejando de lado un plano secundario para posicionarse como elemento céntrico. Pero asimismo, el cuerpo al ser considerado como medio para el mensaje, para la reflexión o para activar la conciencia crítica del espectador, es sometido a un sinnúmero de moldeamientos y técnicas corporales que corroboran la formulación de cuerpos tipo.

Tenemos en seguida un teatro lleno de especialistas (Benjamín, 1975:20), la técnica para el gesto como la acrobacia y la flexibilidad corporal fueron tomando protagonismo. Sobre las técnicas corporales, David Le Breton nos dice que son consideradas como gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica. Se trata de modalidades de acción, de secuencias de gestos, de sincronías musculares para obtener una finalidad precisa (Le Breton, 2005:41). Estas “modalidades de acción” fueron codificando formas que más tarde estructuraron cánones corporales desde los cuales actores y actrices debían estar, entrar y desde ahí estructurar su interpretación.

El *cuerpo técnico* al que hacemos referencia en esta etapa del teatro moderno, es el que se sumerge en la técnica del gesto y el que marcado por un “control estricto” de su performatividad, moldea sus comportamientos con la idea de llegar a “condiciones perfectas” para su interpretación. Tales circunstancias proponen cuerpos esbeltos, listos y dispuestos a la acrobacia. Muy flexibles y delgados con la intención de mantener así la intensidad necesaria de un espectáculo. Entonces el cuerpo fue tecnificado respondiendo a una especialización artística que lo posicionaba como medio para la expresión.

Las vueltas de *Brick* en la bicicleta, como la limpieza de *Margaret*, exigen al cuerpo desplazarse más allá de la palabra y sus emociones. Requieren una preparación previa elucidada por el tratamiento del gesto. Así la búsqueda de la verdad que se ubicó como prioritario según el método de Stanislavski, fue relegado por la técnica corporal de Brecht que planteó revelar las relaciones causales de la sociedad. Que la actuación no sea sólo una “imitación” sino una reflexión crítica con la cual se logre desenmascarar los puntos de vista dominantes (Sciarretta, 1957:10). Por tanto, nuestro segundo caso

propuso la idea de cómo pasar del trabajo teatral solamente intelectual del texto a uno vinculado a la práctica artística y el trabajo manual como poder autoprodutor. El incluir al cuerpo en más que sus emociones rompió el ensimismamiento o identificación pasiva dando paso a un conjunto complejo de creación que redescubre los mínimos detalles y posiciona la presencia de un cuerpo moldeado, a la vez que incluye uno de los grandes cánones que se mantienen hasta hoy: el cuerpo “en forma” del actor/actriz.

1.4 Conclusiones: Lugares y cuerpos negados

Lo moderno como nos cuenta Mauricio Tenorio Trillo, no se lo ha visto nunca con referencias al mundo real, sino con respecto a la noción de lo que se considera el mundo más avanzado y óptimo (Tenorio, 1998:15). En otras palabras, la modernidad estableció al progreso como forma para ser medida afirmando la posibilidad de concebir una imagen general del mundo. Sin embargo, no fue más que un intento intencionado desde el cual se dispuso una representación homogénea y armoniosa que luego resultó compleja mantenerla. Las “verdades universales” que tomaron forma en la modernidad no hicieron más que ocultar lo que estaba fuera de su “universo”, siendo en esta periferia donde se encontraba el cuerpo.

El lugar que para la modernidad fue considerado como nos cuenta Marc Augé, el sitio de identidad, relación e historia (Augé, 1992:83), no incluía al cuerpo y aunque con sus distintas interacciones, vínculos identitarios, relacionales e históricos se convertía o ya era un lugar, no fue considerado como tal. Volviendo a un planteamiento de David Le Breton, podemos decir, que la modernidad no descarta el cuerpo pero lo diluye en la construcción de sus especificidades (Le Breton, 2005:24).

Las dos reconstrucciones indagaron en estos aspectos; en cuerpos reducidos al máximo o en otros casos, mostrados para ser contemplados o proporcionar espectáculo. Si lo vemos así, el cuerpo para el teatro moderno es “otro” o una periferia de la que no resulta importante o interesante hablar. Una reducción que obstaculiza el cuerpo sin desaparecerlo por completo, instaurando una negación simbólica que impide su plena realización. El planteamiento es entonces, la de un “cuerpo universal” que primero reducido a su dimensión sentimental y luego adiestrado para la contemplación y el

mensaje, responde a las condiciones modernas del progreso: la racionalidad y la tecnificación.

El que un cuerpo esté no quiere decir que se lo considere. En nuestras dos reconstrucciones se lo disuelve, lo encontramos ambiguo (es y no es) y a través de un tratamiento metódico separado de sus múltiples dimensiones. Es así que para el primer caso el cuerpo entró en una comprensión solamente racional del texto dramático y en la segunda reconstrucción, tal separación funcionó al exacerbar el cuerpo en su plasticidad dejando otras dimensiones detrás.

Esta separación y supremacía, que para ambos casos fueron la técnica y la razón, fracturaron al cuerpo y supusieron de algún modo que hay partes que hay que “corregir y borrar”. Esta mirada dualista, presentó al alma como poseedora de características eternas y al cuerpo, por el contrario, como representante de la enfermedad, el deterioro, lo inferior, el placer y lo efímero, por lo que fue reducido y sacado de sus condiciones amplias que lo unían, según esta mirada, con lo salvaje, vulgar, no-moderno e incivilizado.

Para Latinoamérica el proyecto moderno/colonial, según Adolfo Albán Achinte en su libro *Estéticas decoloniales y de re-existencia*, construye una temporalidad que implica un “antes” y un “después”. En el “antes” quedaron ubicados todos aquellos que fueron denominados como “otros”, además de permanecer atrapados hasta hoy en un tiempo inmóvil que los deja fuera de la historia. Mientras que en el “después”, se ubicaron quienes organizaron las estructuras de la sociedad, desestructurando cosmogonías, formas de producción, maneras de representarse y organizarse imponiendo una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía del color de la piel. Esto es a lo que el autor llamó la *cromática del poder* y no fue más que el impedimento por todos los medios para que el “otro” pudiera representarse asimismo.

Esta ambigüedad resultante en los dos casos investigados, son a la vez muestras de aquellas negaciones y de cómo el cuerpo aún está en constante búsqueda de sus identidades. Para Latinoamérica esta búsqueda resulta interminable y muchas veces confusa. Susan Rocha, por ejemplo, en *In Humano, el cuerpo en el arte ecuatoriano*, menciona, que el cuerpo indómito en la representación pictórica, animalizado, mutilado, monstruoso y deforme no es un cuerpo incivilizado, sino una mirada crítica al proceso civilizatorio que en la excesiva valoración del alma o de la razón degradaron la carne

(Rocha, 2011: 12). Cito esto porque tales planteamientos al ser llevados a nuestros casos de análisis, nos dicen que el teatro moderno en su intento por la “representación universal” degradó al cuerpo convirtiéndolo en uno sólo: homogéneo y armonioso, imposibilitando en el trabajo actoral una búsqueda ontológica.

Entonces, el teatro moderno no puso énfasis en el ser que lo interpreta, sino estuvo anclado al mensaje que muestra y en la emoción que contagia. Más claro, estuvo centrado en la representación que produce el cuerpo y no en el cuerpo. Es decir, fue un trabajo externo cuyo fin fue el mensaje y la contemplación. Así, al analizar los métodos actorales de Konstantin Stanislavski y Bertolt Brecht, grandes autores de la modernidad teatral, podemos darnos cuenta que aunque propongan un trabajo con el cuerpo no hay todavía una construcción de sus especificidades. En los dos casos la estructura teatral estuvo enmarcada en “ser otros”. Por ejemplo, Stanislavski plantea la fusión actor/personaje y Brecht, por otro lado, un distanciamiento entre ellos como manera de recuperar la intensidad del mensaje. Podríamos decir que el juego teatral se basa no en buscar el “ser actor o actriz”, sino en la mediación entre parecer y representar.

La condición ontológica del teatro moderno está basada en un “parecer” que por convención pasa a “ser”. Para explicar mejor esta posición, hagamos referencia a Franz Fanon. Catalina León, en su texto *El color de la razón y el planteamiento crítico en las Américas*, nos cuenta que Fanon se remite al hecho de que en una sociedad capitalista y civilizada al estilo colonial cualquier ontología es irrealizable (León, 2008:151). Esta construcción ontológica que Fanon analiza desde las condiciones coloniales del negro y desde sus vivencias en una sociedad de explotación, discriminación de carácter político, cultural, racial y religioso, nos interesa en la investigación porque es esta misma imposibilidad la que estructura los cuerpos en el teatro moderno. Es decir, el actor/actriz moderno opera no sólo en las formas culturales y artísticas explícitas de su oficio, sino también a nivel de lo simbólico en la medida en que incursiona con su trabajo en el inconsciente operando también en el deseo fantaseado de ser “otro”.

La *zona del no ser* o lo que Fanon llamó también *imposibilidad ontológica* del sujeto colonial, se refiere a que la representación del “otro” es construida desde la imagen y retina del colonizador negando la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado que desde esa imagen ya se piensa como diferente. Adaptando este planteamiento a las dos reconstrucciones escénicas, podemos evidenciar que tal

imposibilidad resulta en una negación del propio cuerpo o en la transformación corporal a través del método actoral. Es decir, el actor/actriz dentro de su interpretación busca “ser otro” (un personaje), pero no llega a ser ese “otro”. No puede: parece otro, por convención es nombrado y aceptado como el “otro” al que interpreta, pero nunca será ese “otro”. Pero asimismo tampoco puede ser él y aunque suene complejo, en síntesis: no termina siendo él y ni el “otro”.

Por tanto, su lugar no está definido en el cuerpo sino en la representación interpretada del personaje por los métodos actorales modernos. Así el cuerpo se convierte en un lugar prestado donde habita sin que sea primordial, donde su historia es borrada para crear otra. Donde como nos dice Stanislavski el sentido es la búsqueda de la “verdad” y “lo natural”, formas que ancladas a una cultura hegemónica tienden a proponer la universalidad del cuerpo a partir del “sujeto universal”: un hombre blanco burgués y heterosexual.

Capítulo 2.

¿Adónde fue el cuerpo?

Lugares de lo corpóreo en el arte de acción, a partir, de la reconstrucción del performans *Mantequilla Dance*

No pueden representarse a sí mismos,
deben ser representados

Karl Marx, El dieciocho brumario de Luis Bonaparte

Para el segundo capítulo, de la misma manera que con la reconstrucción escénica de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, reconstruiremos un performans como el trabajo de campo que nos permitirá realizar el análisis y obtener los datos para estructurar los conceptos de cuerpo[s] y lugar[es] dentro del arte de acción. Indagaremos cómo se constituyen estos roles, pasando así, de la concepción y lugares del cuerpo moderno en el teatro, a nociones contemporáneas. Nos preguntamos cuáles son los lugares del cuerpo dentro del performans y qué sucede con él con la fractura y dispersión de los grandes relatos modernos.

Para tal propósito, realizamos la reconstrucción de la acción de Melati Suryodarmo *Mantequilla Dance*, para con ella y desde un análisis con los conceptos de Diana Taylor alrededor del performans, aproximarnos a las formas y sitios corporales del arte de acción. También, a diferencia del primer capítulo, no nos hemos centrado fielmente en una técnica, metodología actoral, ni tampoco formas únicas de representación artística escénica o corporal, sino más bien, hemos ubicado la misma premisa desde la que surge el performans. Es decir, como apunta Roselee Goldberg, una de las modalidades artísticas más indefinidas, que suelen pasarse sin límites fijos y con variables interminables de una disciplina a otra (Goldberg, 1995:9).

Fue así que para esta reconstrucción dejamos a un lado la técnica actoral, las formas de representación tradicional en el teatro, como también, adoptamos

metodologías transdisciplinarias entre el arte conceptual, el teatro contemporáneo y los debates de los Estudios Culturales en torno al cuerpo.

Con esta aclaración, la reconstrucción de la acción optó por lo espontáneo y fue realizada a partir de la observación del registro audiovisual del performans sin ningún ensayo o prueba previa a la función.

De esta manera se escogió la acción *Mantequilla Dance*, porque su construcción no relega el accidente. Sino más bien, se sustenta en él. En los varios percances, caídas y faltas que permiten divisar un cuerpo que empieza a construir sus especificidades. Este conjunto de propiedades características aquí no son vistas como circunstancias a ser borradas, sino que entran en un proceso que origina el paso de la idea teatral moderna sobre el cuerpo negado, a una producción amplia, subjetiva y en muchos casos contranormativa que deja de lado el perfeccionamiento de la repetición (forma a la que se ha dedicado históricamente el teatro), los cuerpos tipo y el texto como base escénica.

La reconstrucción de *Mantequilla Dance* dio como resultado el *cuerpo plural*, que a diferencia del cuerpo en el teatro moderno no es relegado a segundo plano, ni negado simbólicamente, tampoco omitido en la construcción de sus especificidades. Según Michael Foucault en el teatro moderno el cuerpo es un *cuerpo dócil*, un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado (Foucault, 2002:83). En cambio, a partir del arte contemporáneo y los debates en torno al género y la subalternidad, como propone José A. Sánchez, el cuerpo llega a tener una potencialidad movilizadora (Sánchez, 2005:8). Es transitorio, con múltiples recorridos, encuentros y contribuciones, donde la elaboración corporal es propia y bajo la influencia del “otro”. Una metamorfosis subjetiva desde la exacerbación de prácticas y discursos que permiten cambios a partir de la propia experiencia.

Pero antes de dar inicio a los temas, es necesario referirnos a un proceso desde el cual se estructura esta segunda parte de la investigación: El arte de acción. Esta modalidad artística con y desde el cuerpo, no representa para el trabajo una antítesis del teatro, sino que es vista y considerada como una de las posibles salidas a la problemática histórica teatral, que como evidenciamos en el capítulo anterior, está sujeta al impedimento de la autorepresentación, como también, al caso de que la

representación teatral moderna tiene como finalidad las imágenes y sensaciones que se producen con el cuerpo y no en el cuerpo.

2.1 Conceptos alrededor del teatro y el performans

En esta parte nos aproximamos a las distancias y encuentros entre el teatro y el performans, para con ello delimitar el campo de análisis de nuestro segundo caso de estudio: la acción de Melati Suryodarmo *Mantequilla Dance*.

Juan Acha en una publicación de 1988 en la Revista N° 5 de *Arte en Colombia*, plantea que el arte de las acciones corporales (como prefiere él llamar al performans), están desligadas del teatro, primero, porque no son consideradas un arte mayor y segundo, porque además estas prácticas no se centran en representar, narrar, ni entretener (Acha, 1988:17). Su espacio, más bien, se establece en el rechazo a los límites que ejercen los tabúes, por lo que el territorio del arte de acción está en la transgresión, en las formas muchas veces contranormativas que ha encontrado el cuerpo para desestabilizar las nociones sociales y artísticas tradicionales.

Así, la “verdad” que buscó la naturaleza del actor de Konstantin Stanislavski o la “realidad” avizorada por el realismo de Bertolt Brecht, estuvieron muy lejos de las concepciones de performans, siendo también estos legados modernos cuestionados por el teatro contemporáneo.

En el teatro contemporáneo, el cuerpo moderno establecido desde el paradigma dualista de separación cuerpo/mente, como también, cuerpo/sujeto desapareció buscando nuevas formas artísticas para reconstituirse. Por ejemplo, podemos recordar que Santiago García, director del *Teatro la Candelaria* de Colombia, en un encuentro en Quito hace algunos años sentenció: lo único imposible de eliminar del teatro es el cuerpo. Otros dos ejemplos donde el cuerpo ocupa un lugar central son el teatro antropológico y el teatro popular. Estas dos concepciones distan de lo moderno y occidental, porque dan un giro a lo que se entiende por práctica escénica, permitiendo una relación con lo establecido en la modernidad como prácticas venidas a menos. Pone atención a manifestaciones socio religiosas, a fiestas populares, a las artesanías (nombradas así para establecer el carácter inferior con respecto al arte), buscando en el caso de la antropología teatral, las relaciones culturales a través del cuerpo en estado de

representación. Es decir, tanto el performans, como el teatro latinoamericano contemporáneo, el teatro antropológico y el popular, cuestionan las nociones de “verdad” y la decisión de relegar al cuerpo que ha sustentado el teatro moderno.

Esta investigación se centra en el performans más que en el teatro contemporáneo porque él suma, a más de las rupturas teatrales contemporáneas de posicionamiento del cuerpo, una transgresión mayor obtenida en el desecho de la técnica actoral: destreza que todavía está presente y desde la cual aún se estructura el teatro contemporáneo. Es este hecho por el que decidimos centrarnos en el performans y no plantear desde el teatro contemporáneo un sinnúmero de variantes actuales al cuerpo técnico.

Sin referencias a la técnica actoral ni a la originalidad entendida como la posibilidad de producir objetos únicos e irrepetibles que expresen genio individual (Escobar, 1991:95), el arte de acción propone una de las preguntas a la que también hace referencia el arte contemporáneo: ¿Por qué es eso arte? Esta pregunta que puede resultar lo primero que nos llega a la mente al presenciar este tipo de expresiones corporales, plantea como mencionó Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte, arte contemporáneo y el linde de la historia*, que el arte contemporáneo no busca o ya no necesita en sus productos y expresiones legitimaciones institucionales para ser consideradas arte (Danto, 1997:20). Por ejemplo, *Mujer en rojo*, un performans de Lina Pardo la muestra dentro de una vitrina de cristal en la que no cabe del todo, donde desnuda de la cintura hacia abajo deja a la vista común durante cinco días su ciclo menstrual. Contraponiendo y desarticulando con ello, las técnicas corporales que han constituido al cuerpo en el trabajo tradicional del teatro. Además que con su propuesta hace a un lado todo un legado histórico, pasando por encima de las habilidades manuales que se supone debe tener un intérprete escénico.

Tales legitimaciones, como nos dice Jean Francois Lyotard, no son más que el proceso por el cual un “legislador” está autorizado a prescribir las condiciones convenidas para que un enunciado forme parte de ese discurso y pueda ser tenido en cuenta por la sociedad (Lyotard, 1994:23). Así se establecen verdades indiscutibles que en el caso del arte contemporáneo pasan a ser fraccionadas. La técnica, por tanto, pasó a ser parte del proceso artístico pero nunca un elemento decidor. Como nos dice Danto, en

el arte contemporáneo hay una relativa y reciente pérdida de fe en un gran relato que determine el modo en que las cosas deben ser vistas o hechas (Danto, 1997:27).

El performans abarca una gama compleja y heterogénea de arte en vivo que enfatiza el proceso de creación y conceptualización por encima del producto final (Alcázar y Fuentes, 2005:6). Cabe aclarar que el performans no fue una práctica aparecida originalmente en el teatro o la danza, su apropiación y traslado del arte conceptual a lo escénico resultó en un gran aporte para repensar los lenguajes teatrales, las formas de representación, como también, evidenciar y posicionar al cuerpo como productor de sentidos. Por tanto, es el arte de acción el que evidencia un cuerpo distinto al del teatro. Un cuerpo que no recurre a la representación como imagen del “otro”, ni al alarde de su artificialidad. Sino establece una búsqueda estructura en la auto-representación, ubicándose muy aparte de la tensión teatral entre “convención” y “auténtica participación”. Podríamos decir que performans se refiere a la “acción”, a las dimensiones estéticas y políticas de actuar en el sentido de intervenir, de materializar o poner en práctica los lugares⁴. O podemos referirnos también, como lo hace Taylor, al performans como un proceso reiterativo y de traspaso que desde una especificidad histórica permite la intervención cultural individual (Taylor, 2005:5).

La representación del “otro” o teatralidad en el teatro moderno, se refiere al proceso que exotiza al “otro”. Ingrid Gaist en su artículo *Teatralidad y ritualidad el ojo del etnógrafo*, propone que es la mirada la que produce una comprensión de la realidad tergiversada, filtrando datos de percepción de lo ajeno convirtiéndolo en lo fantástico. Este problema histórico de la representación, se caracteriza porque el representador (o *imaginero* como nombra Gaist), crea una imagen del “otro” donde al no considerarlo como sujeto, niega sus construcciones identitarias como el derecho a representarse a sí mismo.

Diana Taylor, nos dice en cambio que la teatralidad implica un escenario y una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente en vivo, además de ser estructurada alrededor de un guion esquemático, con un fin preestablecido (aunque adaptable), en el cual, los argumentos están levantados a partir de una fórmula que hace que se puedan repetir. En sus palabras, la teatralidad hace alarde de su

⁴ Desde un análisis de Michel de Certeau, Marc Augé plantea que el “espacio” para él es un “lugar practicado” y un cruce de elementos en movimiento (Augé, 1992:85).

artificio, de su ser construido y pugna por la eficacia más no por la autenticidad (Taylor, 2005:5).

Asimismo, otro aspecto que introduce el performans es la intención de romper la *imposibilidad ontológica* que no permite auto mirarse. Buscando con ello el surgimiento artístico corporal lejos del cuerpo *implícito* o *técnico*. Presentándonos otros cuerpos que permiten evidenciar expresiones diversas, en constantes luchas de sentido, con sus múltiples fracturas e intentos de reconstrucción. En otras palabras, se empieza a construir las especificidades corporales y así el performans deja de considerar al cuerpo como único y universal o dentro de una generalización de sus tensiones de género, clase y etnia.

Pero más que ubicar al performans como antítesis de lo teatral, en esta tesis la idea es establecerlo, como una de las posibles salidas a la problemática histórica del teatro, a su carga colonial, a su surgimiento en un contexto muy distinto al Latinoamericano⁵ y creado con el fin de señalar una visión del mundo profundamente lejana. Entonces, queda claro que no queremos contraponer al teatro y al performans, sino ubicarlos más allá de su fractura histórica en una continuidad que nos permita recomponer discursos, repensar la representación, además de proponer estrategias que subviertan la simulación, que incomoden los cánones, que dejen de reproducir patrones disciplinantes para optar por construcciones corporales amplias, “modelos transitorios” o como nos dice David Le Breton en su libro *Adiós al cuerpo, una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, convertir el cuerpo en un analizador interminable del devenir social (Le Breton, 2011:10). Dicho de otro modo, la referencia que hacemos al performans sucede para visibilizar los procesos contra normativos que puede encarnar el cuerpo a un lado de las visiones puristas y duales de arte.

⁵ A pesar de las acusaciones de que performance es una palabra inglesa y de que no hay manera de hacerla sonar natural ni en español ni en portugués, académicos y artistas están comenzando a apreciar las cualidades multívocas y estratégicas del término (Taylor, 2005:4), como también su ambigüedad de género (el performance, la performance).

2.2 La reconstrucción escénica en el performans: Reiteración de la acción *Mantequilla Dance*

De la misma manera que con la reconstrucción escénica de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, la reconstrucción de *Mantequilla Dance* es dispuesta como el trabajo de campo que nos permitirá realizar el análisis y obtener los datos para construir los conceptos de cuerpo[s] y lugar[es] dentro del performans.

Esta reconstrucción de performans no difiere mucho conceptualmente de la escénica y se establece como la idea de volver a construir. De desestabilizar la estratégica de posicionamiento de la relación original/copia, como también de no borrar completamente la propuesta primera manteniéndola como antecedente para la significación. En palabras de Victoria Pérez, la reconstrucción no concibe al arte como un producto final, sino como procesos donde se concibe a las obras como trabajos inacabados, como materiales al servicio de una nueva práctica artística que continúa el trabajo reelaborándolos (Pérez 2010:53) e insertando nuevas realidades subjetivas.

La diferencia que planteamos en la reconstrucción de performans está en la supresión de la fórmula que hace que el teatro pueda repetirse (Taylor, 2005:5). Entonces, sin ensayos previos a la función, se reconstruyó la acción desde uno de sus registros audiovisuales. Queriendo con ello, cuestionar el perfeccionamiento de la repetición a la que se ha dedicado históricamente el teatro o simplemente no afinar más métodos que permitan su perfeccionamiento. Por tanto, *Mantequilla Dance* al igual que el concepto que manejamos en torno al arte de acción, se centra en el acontecimiento, borrando así finalidades o pretensiones de encarnar al “otro” o pugnar por algún tipo de eficacia preestablecida.

Exergie-butter dance, su título original en inglés, es un performans de Melati Suryodarmo mostrado por primera vez en el año 2000. La autora explica que fue creado por su interés en el tiempo. Parafraseando sus palabras, nada en el mundo se detiene, incluso cuando morimos y lo único que podemos hacer es tratar de adaptar nuestro cuerpo a la concepción física y biológica del tiempo (Suryodarmo, 2000). Ella es una artista proveniente de Indonesia que radicada luego en Alemania ingresó al arte por casualidad. Como nos dice “Mi historia es muy rara”⁶. Graduada en relaciones

⁶ Extracto del perfil de la artista publicado en la página web www.artasiapacific.com

internacionales en la *Universitas Padjadjaran en Bandung* (Indonesia), encontró en la bailarina y coreógrafa butoh Anzu Furukawa una persona que logró potenciar sus capacidades artísticas.

Nuestra reconstrucción parte de esta acción emblemática para la artista y como el primer acercamiento a la obra fue desde su registro audiovisual, a continuación colocamos el enlace web al video y describimos la acción: <http://vimeo.com/46277791>.

La obra inicia con la artista que con vestido negro y zapatos rojos de tacón, entra a un sitio donde están preparados varios bloques de mantequilla. La mujer dando un paso sobre ella empieza a bailar acompañada del sonido de tambores. Cuando la mantequilla se esparce y se derrite ella no logra mantener el equilibrio: se cae, se levanta, se resbala. En síntesis, como dice Melati Suryodarmo, su cuerpo se relaciona con un momento delicado específico. Además de situarse en la incapacidad de perfección pese a la conciencia, pese al control y la voluntad.

Este breve resumen describe a grandes rasgos lo que sucede en *Mantequilla Dance*, ayudándonos a conocer el acontecimiento desde el cual se analiza el surgimiento de formas corporales “otras”.

2.3 Reconstrucción de *Mantequilla Dance*: El performans y el cuerpo plural

La reconstrucción de *Mantequilla Dance* a partir de la visualización del registro audiovisual de la obra de Melati Suryodarmo, se realizó desde varios conceptos de Diana Taylor alrededor del performans. Estas ideas que plantean el desecho de la técnica actuarial, la intervención del cuerpo en el espacio, la autorepresentación y el acontecimiento, son los lineamientos que tomamos para la creación del estudio de caso. A continuación se planteó algunas ideas de cómo adaptar el performans de Suryodarmo a nuestro contexto.

En primer lugar se cambió la música que en la propuesta primera es de Daeng Basri Sila y Khaeruddin con *Tambores de Makassar*, a la pieza musical *Si tú no estás* de Patty Ray.

En segundo lugar, la reconstrucción propuso a una actriz con vestido negro, zapatos de tacón y que parada sobre varios bloques de mantequilla empezó a bailar una coreografía de tecnocumbia previamente aprendida. Así, inició el baile con los pasos aprendidos, mientras que la mantequilla de a poco se esparció por el suelo y en sus zapatos. El equilibrio fue cada vez más difícil, a la vez, que aumentó las sensaciones de vértigo y miedo. La intérprete al ser una actriz académica intentó de todas las formas

mantenerse en el objetivo de realizar la coreografía con precisión. No hubo caídas y lo que surgió fue algunas fallas en la coreografía debido al piso resbaloso. La decisión que se tomó en ese momento fue no parar la acción, repitiendo una y otra vez la coreografía durante cuarenta y cinco minutos. Pasada la media hora y con el cuerpo cansado, la interprete no pudo controlarse totalmente. Hubo varias caídas, resbalones y varios golpes sin importar el nivel de concentración que aún se mantenía.

Este accidente o suceso que altera el orden regular que podría tener la acción es el que estructura a *Mantequilla Dance*. En otras palabras, el performans plantea una condición abierta para tratar el accidente. Así, podemos evidenciar un proceso de paso de un modelo de arte centrado en descartar o borrar el error, a otro que se establece en visibilizar los desaciertos proponiendo procesos artísticos en contradicción a la relación del arte con la perfección.

Entonces, *Mantequilla Dance* supone este contrario. La acción no descarta el accidente, más bien lo incorpora como parte indisoluble de la obra. Estableciendo así, movimientos a partir del azar y de la ruptura del “parecer” teatral. Muestra un cuerpo que intenta de cualquier modo mantenerse dentro de los aspectos de cortesía y la técnica actoral, pero que con cada equivocación va dejando ver más allá de su apariencia.

Si contextualizamos un poco, el cuerpo para el arte moderno resultó un objeto. Estuvo planteado como una superficie inmóvil que lo estructuró simplemente para la contemplación. Pero esta idea no es que cambie en la contemporaneidad, el cuerpo continuó siendo un objeto, pero a partir de la descomposición de los grandes relatos fue posible empezar a construir sus especificidades. Entonces, sin dejar de ser objeto el cuerpo fue sumando características. Dicho de otro modo, se procedió a la acumulación de sentidos. En palabras de Marc Augé: “sobreabundancia de acontecimientos”, rompiendo con ello la idea única de verdad o la interpretación unidireccional del mundo.

Pero, ¿a qué nos referimos por contemporaneidad y dispersión de los grandes relatos? Giorgio Agamben, comenta en su artículo *¿Qué es lo contemporáneo?*, que la contemporaneidad no es más que una singular relación con el propio tiempo. Comprende adherirse a él y a la vez, tomar distancia. Precisamente, se refiere a aquella relación con el tiempo en la que se aglutina un desfase y anacronismo. Es decir, que ser contemporáneo no solamente es vivir el tiempo presente, sino no dejarse atrapar completamente por él creando la reflexión a partir de aquella distancia (Agamben, 2008:2).

Una de las causas por la que se produce la fractura de los grandes relatos modernos es: la informatización de la sociedad. Jean Francois Lyotard nos dice que simplificando al máximo, lo actual, se caracteriza por la incredulidad con respecto a los metarelatos (Lyotard, 1994:10). Es decir, la contemporaneidad se caracteriza por la sobreabundancia de acontecimientos, como también por la transformación en la concepción del tiempo a partir de la tecnología, siendo la expansión de las comunicaciones las que permite el “achicamiento del planeta”.

Con todo esto, el lugar de la modernidad se transforma. En nuestro caso, *Mantequilla Dance* no logra focalizar al cuerpo en una superficie inamovible, ni tampoco considerarlo un objeto inmóvil y aislado de toda relación. Sino que hace surgir un cuerpo atravesado por lo social y cultural, por los sentidos que creamos, por los errores, aciertos y los lenguajes que asumimos como propios. Como diría Augé pasamos de la tradición etnológica basada en Marcel Mauss que alude al lugar como la cultura localizada en el tiempo y en el espacio (Augé, 1992:56), a mirar ahora, que existe una transparencia entre cultura, sociedad e individuo.

Esta permeabilidad corporal es la que podemos observar a través de la reconstrucción de *Mantequilla Dance*. Idea que al romper los métodos actorales modernos, alude a una pregunta que se hace ya Federico Irazábal. Él en su artículo *Los rostros de la máscara*, plantea, ¿el cuerpo se oculta en la actuación o más bien se despliega en ella, gracias a ella y sólo a ella? (Irazábal, 2005:6).

Creemos que si la actuación hace referencia exclusiva a la condición teatral de apariencia, entonces el cuerpo se oculta. Pero si la actuación hace referencia a ese espacio contemporáneo y amplio de la “puesta en acción”, del accionar, del hacer, relacionarse o llevar a cabo, dicha intervención corporal, como sucede en *Mantequilla Dance*, desplegaría una visibilización del cuerpo a partir y gracias a la actuación. Con esto podemos decir que el teatro moderno culminó con la negación del cuerpo, en el sentido que lo visibilizó como un elemento más dentro de la escenografía. Resultando en la formación de un público pasivo cuyo único rol era reconocer la verosimilitud de la actuación.

Mantequilla dance, entonces con sus constantes accidentes, faltas y caídas visibiliza un cuerpo unido al error. Muestra un sujeto accidentado que no pretende representar el acontecimiento sino vivirlo. Hilary Robinson se remite al tema de la representación, planteando desde la perspectiva de género que el cuerpo cuando invade el léxico y la poética del lenguaje visual moderno se convierte en un objeto estético de

contemplación, en un espectáculo, en una cosa o una visión. Entendiendo así, que el problema no está en representar, sino en negar la posibilidad de mirarse a sí mismo y autorepresentarse.

Observamos así, que los accidentes desde los que se estructura *Mantequilla Dance*, rompen el espectáculo e impiden percibir la acción como un simple objeto de contemplación. El accidente sucede por el azar, ubicando con tal despliegue una constante movilidad tanto en el público como la interprete. Esta idea rompe la imposibilidad de auto mirarse, como también añade la cualidad de un cuerpo que puede llegar a acumular sentidos; a este tipo de materialización corporal la hemos llamado plural.

Pero ¿a qué nos referimos con el *cuerpo plural* que encontramos en *Mantequilla Dance*? Primero al cuerpo que no suprime el accidente, que no lo considera una característica a ser borrada. Que a partir de él intenta visibilizar las prácticas que con los tratados de cortesía y urbanidad regularon las expresiones corporales más íntimas a través de la “civilización de las costumbres” hasta borrarlas (Le Breton, 2002:22).

Asimismo, nos referimos por cuerpo plural, al que basado en un planteamiento de José A. Sánchez, en su artículo *Teatralidad y cultura visual*, propone a partir de las prácticas artísticas corporales contemporáneas, un cuerpo con una potencialidad movilizadora que incrementa su eficacia en sociedades informatizadas y de teatralidad generalizada (Sánchez, 2005:8). A este cuerpo en constante movimiento y actualizaciones, el autor lo ha llamado “subjetivo”, por eso en esta investigación hemos introducido la noción de “potencialidad movilizadora”, además de la de cuerpo plural para dar cuenta de la ruptura de los metarelatos y de la exacerbación de las prácticas y discursos en torno al cuerpo.

Las múltiples caídas y desaciertos que se evidencian en *Mantequilla Dance*, se establecen a partir de la casualidad, rompiendo con ello miradas lineales y unidireccionales. Así se crea la atmósfera indicada para la aparición de fenómenos diversos. Estos fenómenos a los que nos referimos como aspectos que ofrece la reconstrucción del performans ante nuestros sentidos son, como lo anota David Le Breton, la orientación para la existencia individual que marcada por una gran verdad colectiva se disemina en prácticas, provocando la abundancia de pequeños relatos que cada uno elabora como su propio ser (Le Breton, 2006:11).

Mantequilla Dance, por tanto, propone una materialización corporal autoconstruida y que anclada en la experiencia individual no deja de lado el elemento

indispensable de la influencia del “otro”. Entonces, el cuerpo plural convierte al individuo en coautor de su cuerpo, negando así lo corpóreo como una encarnación radical y estable (Le Breton, 2006:11) o como un sustento identitario que regula una forma permanente de existencia.

El cuerpo plural entonces es una encarnación móvil que visibiliza un sujeto transitorio, con una aparente permeabilidad de límites. Llevándonos a reivindicar la invención de formas nuevas de encarnación.

Por ejemplo, es desde estas perspectivas plurales desde donde se cuestiona la polaridad masculina y femenina que hasta entonces, como afirma Françoise Héritier, fue un principio fundamental de la organización del vínculo social (Héritier, 2003). En este sentido el movimiento *Cuir*⁷ propone que lo biológico ya no determina una verdad ontológica, ni tampoco una polaridad. Masculino y femenino, por tanto, llegan a ser elecciones personales en continua transformación, donde el género es una formación discursiva y práctica y ya no una dualidad.

En conclusión, el cuerpo que hemos llamado plural y que encontramos a partir de la reconstrucción de *Mantequilla Dance*, propone una crítica a las condiciones de existencia a través del cuerpo. Parafraseando a Le Bretón, oscila entre la radicalidad del atentado directo a la carne y el procedimiento simbólico de romper y de hacer añicos la seguridad del espectáculo (Le Breton, 1999:75).

2.4 Conclusiones: Coexistencia de cuerpos y lugares

Jean Francois Lyotard dice que la contemporaneidad como paradigma no tiene la pretensión de ser original, ni siquiera de ser verdadera. Lo que se le exige es una gran capacidad discriminatoria (Lyotard, 1994:21). Es así, que lejos de una relación armoniosa, el *cuerpo plural* que encontramos en la reconstrucción de *Mantequilla Dance*, mantiene una constante lucha de sentidos por lograr su posicionamiento.

La visibilización de la diferencia sostenida a partir de la fractura de la identidad unitaria y céntrica, no signó el posicionamiento del cuerpo en el debate occidental. Más bien, como menciona Nelly Richard, tales rupturas se sumaron como una fractura más a la cadena ya concertada en el discurso contemporáneo (Richard, 1991:39). Es así, que los cuerpos fuera del paradigma contemporáneo, debieron suplir la condición pasiva de

⁷ “Queer” su equivalente en inglés.

la visibilización de la diferencia, produciendo mediante acciones procesos que permitan su posicionamiento.

En el paradigma contemporáneo el cuerpo está sujeto a esta condición social de otorgar o luchar por un sitio o posición. Es un cuerpo que es el resultado, como lo apuntan los Estudios Culturales, de historias específicas y de tecnologías políticas que constantemente problematizan su estatuto y lugar en el mundo social, en el orden cultural y en dominio de lo natural (Szurmuk, 2000:66) y que encuentra en las fracturas del discurso, el sitio para empezar a posicionar miradas a un lado de los espacios céntricos.

El lugar moderno, entendido como el sitio de identidad, relación e historia y la adhesión del lugar contemporáneo o como lo llama Marc Augé “no lugar”, definido como el sitio de transitoriedad, donde la identidad, la relación y la historia ya no se presentan como hechos focalizados y estables (Augé, 1992:83), provocan cambios también en el cuerpo.

Por tanto, el lugar plural del cuerpo que surge en la reconstrucción de *Mantequilla Dance*, propone la movilización como el proceso para la disolución de fronteras, permitiéndonos considerar las dualidades como polaridades falsas. Marc Augé nos dice que las propuestas duales en la actualidad no se cumplen en su totalidad; el primero nunca queda completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente (Augé, 1992:84). De esta manera, el cuerpo ya no representa una porción de espacio fijo, inmóvil, con sus fronteras, centros vitales, sus defensas y sus debilidades, sino la suma de características basadas en la informatización de la sociedad. Son relaciones en donde el cuerpo es un ente permeable que aparta concepciones focalizadas repensándose desde la coexistencia o las simultáneas formas de existencia.

Así es que desde la coexistencia, el cuerpo se transforma en el analizador interminable del devenir social (Le Breton, 1999:10), como también en una construcción con modelos provisionales o que evocan imágenes en constante construcción. Entonces, nos queda claro que posicionar al cuerpo contemporáneo, supone siempre la existencia de un “otro”. La coexistencia corporal contemporánea está basada en la diferencia. Supone, relaciones en conflicto que evidencian nuestra sensibilidad, pero que a la vez desactivan la performatividad. En otras palabras, hoy en día podemos sentirnos aludidos o indignados por ciertas circunstancias o comportamientos, pero muy poco hacemos para enfrentar o cambiar dicha realidad. Más bien la idea se sitúa en reconocer la diferencia, no permitiendo que ella nos incomode o

nos haga salir del “espacio cómodo” que cada uno ha formado. Como nos dice Jean Francois Lyotard, nuestra sensibilidad ante la diferencia fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable (Lyotard, 1994:11).

El arte de acción es parte de esta situación que acabamos de describir. Intenta subvertir las reglas, transgredir los comportamientos y visibilizar la acción por encima del discurso a través de cuerpos que se muestran, se piensan y se construyen constantemente desde críticas a las condiciones de existencia.

Si con la reconstrucción de la obra de Melati Suryodarmo, ubicamos que es posible suplir la negación simbólica encontrada en el teatro moderno y con esto visibilizar cuerpos no virtuosos y aun así aptos para la construcción artística, nos encontramos ahora con un nuevo reto, el de cambiar la visibilización pasiva de la diferencia, por un posicionamiento a partir de la performatividad.

De esta manera el cuerpo ya no es visto como un atributo de la persona (un “tener”), sino más bien, ubica un tipo de “ritualidad improvisada” o espontánea que desestabiliza las relaciones tradicionales en el arte. Por ejemplo, el teatro o en general las artes escénicas, plantean un compromiso de interacción a largo plazo que funciona desde la creación de la propuesta, los muchos ensayos y las funciones donde se muestra lo logrado como producto final y a un público pasivo y adiestrado para un buen comportamiento, mientras que *Mantequilla Dance* se erige desde un compromiso personal inmediato, sin pretender su perfeccionamiento, ni tampoco algún logro técnico, sino buscando interacciones y prácticas de posicionamiento con y desde el cuerpo.

Capítulo 3.

Reflexiones y conclusiones:

Un final abierto para una nueva performatividad

Los resultados de la investigación produjeron varios cuestionamientos sobre el lugar del cuerpo en el teatro y el performans. Para culminar el trabajo nos hemos ubicado más allá de las normas que explican el comportamiento corporal. Con ello buscamos explicar que la irrupción del cuerpo como sujeto en el arte, responde a una necesidad de liberarse de las ataduras tradicionales y de las técnicas corporales, para construir una performatividad aparte, distinta, que partiendo en este caso desde el arte, evidencie y posicione la posibilidad de nuevas formas de performatividad. Estas nuevas prácticas inician donde “todo parece estar creado”. Donde la originalidad queda al margen permitiendo alternativas como la resignificación y apropiación. Desde esta propuesta la performatividad no se reduce al accionar, sino que supone la característica principal de los seres vivos: la vida, la presencia, el “existir”, la ocupación de un espacio y la incursión del “ser” en el mundo, evidenciando que a más de las dimensiones racionales, la performatividad suma categorías emotivas y afectivas.

3.1 La reconstrucción escénica, una “nueva” metodología para abordar la investigación artística

A lo largo de la investigación estudiamos al cuerpo. Evidenciamos los sitios a los que fue asignado lo corpóreo en el teatro moderno y luego en el arte de acción. Este objetivo, como toda la investigación estuvo atravesado por el estudio y creación de casos realizados a partir de la “reconstrucción escénica”. Esta práctica, que intentó reemplazar el trabajo etnográfico tradicional y la idea de abordar la investigación desde la observación, la distancia del objeto de estudio y muchas veces expresado sólo desde la palabra, nos proporcionó una herramienta muy útil para encarnar el estudio del cuerpo en el arte. En otras palabras, la reconstrucción escénica nos permitió saltar de un abordaje discursivo del cuerpo a otras formas donde la vivencia, la interpretación, la experimentación, personificación y posicionamiento subjetivo fueron partes activas del proceso. Con esto, el estudio del cuerpo desde la reconstrucción escénica articuló

sensibilidades, poniendo en juego una construcción que no permite ideas estáticas, sino que provoca constantes actualizaciones.

Por tanto, las tres reconstrucciones analizadas, dos de *La gata sobre el tejado de zinc caliente* y una de *Mantequilla Dance*, no tuvieron como objetivo repasar una obra o acción del pasado mostrando un nuevo producto final en el presente, sino experimentar a partir de ellas, la relación con el cuerpo del teatro moderno y el performans. Pero aun así los ejercicios no dejaron a un lado el espacio creativo, ni tampoco pudieron escapar del antecedente o propuesta primera, que le dio parte de su sentido.

Este antecedente funcionó como “memoria” y produjo innumerables asociaciones que giraron en torno a un mismo acontecimiento (Rozas, 2010:75). Este antecedente no quiere, ni tiene la pretensión de alcanzar alguna verdad, más bien provoca asociaciones que impiden todo intento por completar y dar por terminado su sentido. Entonces, al no encontrar una verdad que lo sustente, su significación se moviliza en varias verdades transitorias que intentan construir su significado, permitiéndonos, analizar lenguajes interpretativos de dos épocas anteriores, en las cuales el cuerpo primero es relegado a sitios secundarios y luego visibilizado desde la multiplicidad de formas de materialización.

Para concluir, la reconstrucción escénica como metodología, nos permitió también considerar que el vínculo entre cuerpo y pensamiento son indivisibles. Es decir, que el pensamiento surge del cuerpo y no como se ha pensado que es el pensamiento el que da forma al cuerpo.

3.2 El cuerpo un lugar en constante construcción

Para David Le Breton, la modernidad fue muy poco hospitalaria con el cuerpo porque estableció una negación ritual de todas las manifestaciones corporales (Le Breton, 1995:132). Así, las dos reconstrucciones de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, mostraron resultados similares a la negación ritual que propone Le Breton. Evidenciaron cuerpos reducidos al máximo, donde su existencia para el teatro moderno, no era más que la de locutores sensibles o en otros casos herramientas de adiestramiento para la contemplación. Esta reducción, no quiso más que contrarrestar la presencia de un “otro” que debía ser borrado, ocultado, encubierto, pero jamás eliminado por completo.

Esta idea de vivir oculto o negado sin desaparecer completamente, se dio porque el cuerpo representó en la modernidad lo contrario a la idea de progreso. Es decir, fue visto como el obstáculo a ser derrotado para lograr la civilización, para de una vez por todas separarnos definitivamente del vínculo con la naturaleza que signaba lo salvaje.

Así es que en el caso del teatro moderno, tal negación simbólica impidió la plena realización del cuerpo, imponiendo consigo una imposibilidad de auto mirarse establecida en el deseo fantaseado de ser “otro”, de parecer “otro”, de representar a “otros”, personificar lo diferente y lejano sin detenerse en la construcción de una propia ontología.

Para explicar mejor esta función del teatro moderno recurrimos a Le Breton que plantea que la interacción social construye formas corporales de presentación correctas, como también comportamientos que permiten crear determinadas marcas de clasificación, separando lo que se considera incorrecto (Le Breton, 1995:50).

Estas etiquetas son las que nos condicionan y separan. Ellas son asimiladas en una educación social impalpable y transmitida desde constantes identificaciones en la comunicación cotidiana. Por eso tienen un efecto negativo sobre los cuerpos que no encajan en ellas. A esto lo hemos llamado *negación simbólica del cuerpo* y evidencia el proceso en el que existen cuerpos negados y eliminados simbólicamente de la interacción social.

Por tanto, en las dos primeras reconstrucciones realizadas con técnicas actorales modernas, el cuerpo mostró tales negaciones simbólicas, que además por su construcción basada en el “parecer” y en el deseo de ser “otro” no pudieron nunca suplir la imposibilidad de construir una identidad corporal propia.

El arte de acción, en cambio, encontró una alternativa para superar la negación simbólica del teatro moderno. Para esto propone desde la ruptura de los grandes relatos, que el cuerpo no es único y que muchas veces tampoco está dentro de la norma o de una etiqueta definitiva. Es así que la reconstrucción de *Mantequilla Dance*, mostró un cuerpo transgresor, donde desde el lenguaje artístico se cuestiona las normatividades sociales y se evidencia la diferencia. De esta manera es que se piensa a la auto-representación como posible y necesaria salida.

En esta reconstrucción, la multiplicidad de materializaciones corporales en algunos casos suplió el borramiento del cuerpo acostumbrado en el teatro moderno, pero también, nos llevó a un nuevo reto que consiste en pasar de la visibilización de la diferencia a una lucha permanente por su posicionamiento.

Por tanto, la propuesta final que hacemos en torno al performans, trata de sumar a la performatividad aspectos interiores sensibles que permitan entender lo performativo como un campo mucho más amplio. Es decir, se propone considerar una dimensión interior generalmente descuidada en el estudio performativo. Desde esta perspectiva, el arte de acción, debe activar también una lucha hacia la interioridad que permita, como plantea Patricio Guerrero, des-sujetarnos subjetivamente como requerimiento para la afirmación de nuestras propias diversidades, identidades, diferencias y partiendo de ello, abrirnos a la alteridad, a la relación dialogal y a la confrontación con el otro (Guerrero, 2010:267).

Para el caso del performans esto sería encontrar a través del arte de acción y su performatividad, el espacio donde el cuerpo no sea más el artefacto de separación, el lugar de la exclusión, lo que distingue al individuo o nos separa del otro sino la conexión con los otros.

En conclusión, propondríamos que la performatividad sería un espacio relacional interno y externo que nos permita la transformación subjetiva, para mediante el cuerpo, encontrar diferentes formas de relación y respeto con los otros, evidenciando también dimensiones emotivas y afectivas que permitan hacer frente a la “insoponible diferencia del otro”. Es decir, que planteamos que la performatividad dentro del arte de acción no se reduce al accionar, sino que encarna la característica esencial de los seres vivos: la vida y las múltiples formas de relaciones producidas por la existencia.

Referentes bibliográficos

- Albán Achinte, Adolfo, “Estéticas decoloniales y de re-existencia entre memorias y cosmovisiones” en *La arquitectura del sentido II la producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*, México DF, ENAH, 2011.
- Alcázar, Josefina, Fuentes, Fernando, *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005.
- Augé, Marc, *Los no lugares: espacios del anonimato una antropología de la sobremodernidad*, Madrid, Gedisa, 1992.
- Benjamín, Walter, *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1998.
- Belting, Hans, *Introducción Antropología de las imágenes*, Buenos Aires, Katz editores, 2007.
- Buenaventura, Enrique, “De Stanislavski a Brecht” en *Mito: 50 años después, 1955 - 2005, una selección de ensayos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- Danto, Arthur C, *Después del fin del arte: arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Danto, Arthur C, *Estética después del fin del arte: Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado, 2005.
- Danto, Arthur C, *Transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Dussel Enrique, *Conferencia 2 y conferencia 3 en 1492: el encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*, La Paz, Plural Editores, 1994.
- Escobar, Ticio, “La cuestión de lo artístico popular” en Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1991.
- Fanon Franz, *La teatralidad del poder. La biocolonialidad del poder*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica México, 1965.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Gaist, Ingrid, *Teatralidad y ritualidad: el ojo del etnógrafo. Procesos de escenificación y contextos rituales*, México DF, ENAH, 1966.
- García, Santiago, *El cuerpo en el teatro contemporáneo*, Bogotá Corporación Colombiana de Teatro, 2007.

- García Canclini, Néstor, *Reapropiaciones de los objetos: ¿arte, marketing o cultura? La sociedad sin relato antropología y estética de la inminencia*, Montevideo, Katz, 2010.
- Guerrero Arias, Patricio, *Corazonar, una antropología comprometida con la vida*, Quito, Abya Yala, 2010.
- Hall, Stuart, *Sin Garantías: Trayectorias problemáticas en estudios culturales*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Corporación Editora nacional, 2013.
- Jáuregui, Carlos A., *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Kingman, Manuel, *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*, Quito, FLACSO, 2012.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Le Breton, David, *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- Le Breton, David, *Adiós al cuerpo una teoría en el extremo contemporáneo*, México, La Cifra, 2011.
- León, Catalina, *El color de la razón y el pensamiento crítico en las Américas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2008.
- Liotard, Jean Francois, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Naverán, Isabel, Écija, Amparo, *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid, Artea, 2011.
- Paredes Ortiz, Isabel, *Representaciones en tensión*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.
- Planella, Jordi, *Cuerpo, cultura y educación*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 2006.
- Reinaudi, Silvina, Tantanián, Alejandro, *Teatro y performance*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Richard, Nelly, *Latinoamérica y la posmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia en VVAA, visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, La Habana, Centro Wilfredo Lam UNESCO, 1994.
- Robinson, Hillary, *Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Said, W. Edward, *Orientalismo*, Barcelona, Debate, 2001.
- Stanislavski, Konstantin, *Manual del actor*, México, Ediciones Diana, 2005.

- Suryodarmo, Melati, *Mantequilla Dance*, en <http://vimeo.com/46277791>, consultado en noviembre 2014.
- Taylor, Diana, *Reflections on performance and Ethnography the archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, Londres, Duke University Press, 2003.
- Taylor, Diana, Marcela, Fuentes, *Estudios avanzados de performance*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna, México en las exposiciones Universales 1880-1930*, México DF, Fondo de Cultura Económico, 1998.
- Todorov, Tzvetan, *Nosotros y los otros: reflexiones sobre la diversidad humana*, México DF, Siglo XXI, 1991.
- Toro, Fernando de, *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, Frankfurt, Vervuet VerlagIberoamericana, 1999.
- Traba, Marta, El problema de la “existencia” del artista Latinoamericano [Revista, plástica, Bogotá, 1956].
- Williams, Tennessee, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, Cátedra, Madrid, 1955.
- Williams, Tennessee, *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, en <http://jbarret.5gbfree.com/>, traducción de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, 1959, consultado en octubre 2014.

Anexo 1.

Transcripción del fragmento a partir del cual se realiza las dos reconstrucciones escénicas de la *Gata sobre el tejado de zinc caliente*. Traducción de Antonio de Cabo y Luis Sáenz, 1959.

Alguien está tomando una ducha en el cuarto de baño con la puerta entreabierta. Durante toda la escena se oirá el ruido del agua. (Se oye la voz de MARGARET y risas de niños)

MARGARET. ¡Qué asco de niños! ¡Cómo me han puesto! (*Aparece en la habitación y habla mientras se limpia el vestido.*) ¡Monstruos, más que monstruos!

BRICK. ¿Qué dices?

MARGARET. Que uno de esos monstruos sin cuello que tienes por sobrinos, ha dejado caer encima de mi vestido un trozo de tarta.

BRICK. ¿Qué decías, Maggie? El ruido del agua no me deja oírte.

MARGARET. Decía que uno de esos monstruos sin cuello que tienes por sobrinos, me manchó el vestido con un trozo de tarta, y por eso he venido a cambiarme.

BRICK. ¿Por qué te empeñas en llamar monstruos sin cuello a los hijos de mi hermano Gooper?

MARGARET. Porque no lo tienen. Creo que ya es una razón, ¿no?

Bueno, por lo menos yo no se los veo. Sus enormes cabezas se hunden hasta la barbilla en sus cuerpos, sin separación alguna.

BRICK. ¡Es una lástima!

MARGARET. ¡Ya lo creo, porque resulta imposible agarrarles por el cuello para retorcérselo!... ¡Son unos auténticos monstruos! (*Se oye fuera gritar a los niños.*) ¿Los oyes? ¿Los oyes gritar? No me explico dónde pueden tener escondidas las cuerdas vocales. Durante la cena me han puesto tan nerviosa, que he estado a punto de gritar, pero me he contenido y le he dicho a tu encantadora cuñada, si no podía llevarse a sus no menos encantadores niños a comer a otra parte. ¿Y sabes lo que me ha contestado? "¿Estás loca, querida?... ¡Hacer una cosa así con los niños, el día del cumpleaños del abuelo!" Y no llevábamos ni cinco minutos sentados a la mesa, cuando el abuelo les gritó: "¿Por qué no los llevas a comer a esos cerdos a la cocina?"

¡Yo no sabía dónde meterme! Creí que me iba a dar un ataque de tanto contener la risa.
(*BRICK aparece en la puerta del cuarto de baño con una muleta debajo del brazo derecho. Lleva una bata blanca y una toalla alrededor del cuello. Se dirige al bar para llenar un vaso. MARGARET le mira cuando cruza ante ella.*)

MARGARET. ¡Y ahora son cinco! ¿Qué será cuando llegue el sexto, que ya está en camino? Tu hermano y tu cuñada se pasan el día exhibiéndolos como si fueran animalitos de circo: Anda, amor mío, que vea el abuelo cómo te sostienes sobre la cabeza... Cariño, ¿por qué no recitas el verso que aprendiste para el cumpleaños del abuelito? ¡Y tú, rey de la casa! ¿Por qué no haces esto y lo otro y lo de más allá? ¡Es para volverse loca! Sin olvidar las continuas alusiones que hacen porque nosotros no tenemos hijos. Que un matrimonio sin hijos, es un matrimonio fracasado... (*Lanza una mirada, a BRICK.*) ¡Muy divertido!... ¿Verdad? ¡Pero repugnante! ¡Se nota bien claro lo que están tramando!

BRICK. ¿Qué insinúas, Maggie?

MARGARET. ¿Insinuar?... ¡Conozco bien sus planes! (*BRICK se está secando el pelo con la toalla. MARGARET se sienta, para dar más énfasis a su declaración.*) ¡Están conspirando para que tu padre te desherede! Y quieren darse prisa, sobre todo ahora que sabemos que el abuelo tiene cáncer. (*Se oyen pasos en la lejanía. MARGARET se está cepillando el cabello en el tocador. Coge el espejo de mano y el rizador de pestañas y se levanta.*) ¡Cuanta luz!

BRICK. ¿Estás segura?

MARGARET. ¿Segura? ¿De qué?

BRICK. De que tiene cáncer.

MARGARET. Esta tarde nos han entregado los análisis. Sí, los ha traído el doctor Baugh y debo confesarte que no me sorprendió el resultado. (*Baja las persianas.*) Desde que llegamos a esta casa, la primavera pasada, adiviné los síntomas del cáncer en la cara de tu padre. Y estoy segura de que tu hermano y tu querida cuñada también lo adivinaron. Por eso se decidieron a pasar aquí el verano con toda su tribu ¿A qué vienen, si no, sus continuas alusiones a la Colina del Arco Iris? ¿Sabes lo que es la Colina del Arco Iris? ¡Pues el sanatorio a donde se envía a los alcohólicos adinerados y a los artistas de cine neurasténicos!

BRICK. Yo no soy ningún artista de cine.

MARGARET. Ya lo sé. Pero eres el cliente ideal para... ese sanatorio, y acabarán por enviarte allí una temporadita. Claro que antes tendrían que pasar por encima de mi

cadáver... De esa manera es como tu hermano piensa deshacerse de ti y disponer de todo el dinero ¿Qué te parece el panorama? ¿Es que vas a consentir que nos cierren la bolsa y se salgan con la suya?

¿No contestas?... No, claro es que tú haces todo lo posible para ayudarles en sus proyectos. Has dejado de trabajar y te has dedicado únicamente a beber y a hacer excentricidades. Como la de esta noche, por ejemplo... A las tres de la madrugada has tenido que ir a saltar las vallas del campo de deportes de la Universidad... ¿Y cuál ha sido el resultado de esa idea genial?... ¡Romperte el tobillo!... ¿Ya has visto el periódico? "Un conocido ex atleta ha organizado esta mañana una gran exhibición deportiva ante un público fantasma. Pero falto de entrenamiento, nuestro antiguo campeón, se rompió un tobillo al saltar la primera valla." Ya sabes que tu hermano tiene influencias en ese periódico. Estoy segura de que ha hecho todo lo posible para, que publiquen la noticia.

(Se acerca a BRICK.) De todos modos, aún les llevas ventaja... No la desperdicies. ¿Entiendes lo que quiero decir?

BRICK. No.

MARGARET. Tu padre te adora y no puede soportar a tu hermano y, sobre todo, a su mujer, a pesar de que le ha proporcionado una gran cantidad de monstruos por nietos... Estoy segura de que odia a Edith con todas sus fuerzas. No hay más que ver la expresión de su cara cuando tu cuñadita empieza a hablar de su tema favorito: "La maternidad" y "La obligación que tiene toda mujer de dar hijos a su esposo". No se cansa de repetir la historia de que se negó a que la anestesiaran al nacer los gemelos, porque: "la maternidad es una experiencia que la mujer debe vivir en toda su plenitud, para poder saborear la grandeza de ese maravilloso milagro". Por eso obligó a su virtuoso marido a estar presente durante el nacimiento de todos sus hijos. *(Todo esto lo ha dicho MARGARET con una gran dureza en la voz y una agradable sonrisa que quita importancia a la dureza de sus expresiones.)*

Tu padre comparte mi opinión sobre esa pareja de cuervos. Ni siquiera sabía con exactitud cuántos hijos tenían. Durante la cena les ha preguntado: "¿Cuántos hijos tienen?" Como si los acabara de conocer en aquel momento. Tu madre pretendía hacernos creer que bromeaba, pero yo estaba segura de que no era así ¡Segurísima! Cuando le dijo que tenían cinco y que el sexto ya estaba en camino, vi en su cara una gran sorpresa ¡Y no creo que fuera de su agrado, precisamente! *(Se oye a los niños gritar fuera.)* ¡Gritar, griten todo lo que quieran, monstruos! *(Se vuelve hacia BRICK)*

con una sonrisa que desaparece al ver que éste no la escucha. BRICK tiene la mirada perdida en el vacío. Esta continua expresión de su marido es lo que exaspera a MARGARET.) Siento que no hayas podido bajar a cenar. Tu padre, el pobre, te ha echado de menos. ¡Es un encanto! No ha hecho más que comer, sin ocuparse de lo que ocurría a su alrededor. Edith y Gooper estaban sentados frente a él, vigilándole constantemente. Parecían un par de águilas dispuestas a caer sobre su presa ¡Y para amenizar la cena no dejaban de hablar de la inteligencia y de la precocidad de todos sus monstruos! *(Se ríe)* Si les hubieras visto sentados alrededor de la mesa con unos ridículos gorritos de papel que tu cuñada les había puesto para festejar el acontecimiento, te mueres de risa. Durante toda la cena, tu hermano y su mujer, no han dejado de hacerse señas con el codo y con las rodillas. Incluso tu madre, que es un ángel y que nunca se da cuenta de nada, lo notó y preguntó a Gooper con la mayor inocencia: Gooper, ¿por qué no dejas de haceros señas por debajo de la mesa?... Casi me atraganto de risa.

(MARGARET se ha sentado en el tocador y no puede ver la cara de BRICK. Éste la contempla con una mirada indefinida, no se sabe si divertido, con disgusto, o desprecio.)

En el fondo, tu hermano creo que dio un gran paso social cuando consiguió casarse con Miss Edith Flynn. De la célebre familia Flynn de Memphis. *(Mientras habla va de un lado a otro de la habitación, parándose de vez en cuando para mirarse en el espejo.)* Y el único éxito mundano de Edith, se reduce a haber sido elegida Reina del Algodón ¡Vaya un éxito!... ¡Tener que desfilar por las calles de Memphis sobre una carroza, sonriendo y tirando besos a todos los imbéciles que están viendo el desfile! *(Se calla de pronto y mira a BRICK a través del espejo. Suspira al ver la expresión de éste. Se nota que está conteniéndose y cuenta hasta diez. BRICK empieza a silbar)* ¿Por qué me miras así?

BRICK. ¿Cómo?

MARGARET. Como he visto que me mirabas por el espejo ¡Es una mirada que me hiela la sangre...! Y no es esta la primera vez que te sorprende mirándome así en estos últimos tiempos.

BRICK. *(Sin inmutarse)* Ni siquiera me di cuenta de que te estaba mirando, Maggie.

MARGARET. Pues yo sí. Y te exijo que me digas lo que pensabas.

BRICK. Ya te he dicho que nada.

MARGARET. ¿Crees que no lo sé? ¿Crees realmente que no sé lo que piensas?

BRICK. ¿Qué es lo que sabes, Maggie?

MARGARET. Estás pensando que yo no soy la misma de antes... que me he vuelto dura, nerviosa, cruel... *(Repite la palabra antes de una corta pausa y con mucha dureza en la voz)*...cruel. Es eso lo que piensas ¿verdad?

Ya sé que no soy suave y delicada, pero es que no puedo serlo. *(De pronto se calla)*
¡Brick! ¡Brick!

BRICK. *(Levantándose y yendo hacia el bar)* ¿Ibas a decir algo?

MARGARET. Sí; que me encuentro sola. Muy sola, Brick. Terriblemente sola.

BRICK. Eso le ocurre a todo el mundo.

MARGARET. No. ¡Yo estoy más sola que nadie! Vivir con el hombre que se ama y que ese hombre no te haga caso, es mil veces peor que estar sola del todo...

BRICK. Maggie, ¿te gustaría recobrar la libertad?

(Pausa violenta)

MARGARET. *(Aterrada)* No, no, no. ¡Eso sí que no! *(Un escalofrío de terror recorre su cuerpo. Se nota que hace esfuerzos para no gritar y el gran esfuerzo que le cuesta cambiar de conversación y hablar de cosas intrascendentes. BRICK ha hecho un gesto de desaliento y ha vuelto a tumbarse sobre el sofá, silbando)* ¿Te encuentras mejor después de la ducha?

BRICK. Sí.

MARGARET. ¿Estaba fría el agua?

BRICK. No.

MARGARET. Pero ahora te encuentras bien ¿no?

BRICK. Sí, tengo menos calor.

MARGARET. Yo sé de algo que te refrescará. Una fricción de alcohol o de agua de colonia.

BRICK. No; me recordaría la época en que me entrenaba. ¡Y hace ya tanto tiempo de eso!

MARGARET. No tanto; aún podrías jugar si quisieras.

BRICK. ¿Tú crees?

MARGARET. Se dice que la bebida destroza a los hombres. No es ése tu caso.

BRICK. Sin embargo empiezo a encontrarme débil.

MARGARET. Tarde o temprano, la bebida relaja los músculos... es natural. Tu amigo Skipper ya empezaba a notarlo cuando... *(Se para en seco al darse cuenta de lo que ha dicho)* Perdóname. No he debido recordar... Si al menos no siguieras conservando el mismo aspecto de antes, mi suplicio sería más llevadero. Desde que te aficionaste a la

bebida parece que estás más atractivo... *(Desde abajo llega el ruido y el murmullo de las voces de los que están jugando al croquet en el jardín)* Claro que tú siempre has poseído una gran cualidad: la indiferencia total. Sabes jugar, sin que te importe perder o ganar la partida y ahora que la has perdido. Bueno, perdido no... Ahora que te has retirado del juego, tienes el extraño encanto del que ha renunciado a todo. Tu aspecto es tan indiferente, tan frío que te envidio. *(Se oye una música en la lejanía y el ruido de los que están jugando al croquet, mezclado con el canto de un pájaro. La luna acaba de salir blanca, con un leve reflejo rojizo)* Están jugando al croquet... La luna acaba de salir... *(Volviéndose hacia BRICK)* Eras un enamorado maravilloso, tan dulce, tan suave. Tu manera de amar era irresistible. Te mostrabas tan seguro y tan indiferente a la vez. Todo lo hacías con la mayor naturalidad. Con una calma perfecta, como si cedieras el paso a una señora o la ayudarás a sentarse a la mesa, sin sentir el menor deseo por ella. Para ti el amor no tenía más importancia que todo eso, y sin embargo, era precisamente eso, tu indiferencia lo que te hacía más atrayente. Si pensara que no me ibas a volver a amar, que nunca más ibas a tenerme entre tus brazos para besarme, bajaría corriendo a la cocina, cogería el cuchillo más grande que encontrara, y me lo clavaría en el corazón... te lo juro, como también te juro que yo no abandono la partida tan fácilmente.

Continuaré en la lucha hasta el último segundo, y venceré. Estoy segura ¿Sabes cuál es la mayor victoria de una gata sobre un tejado de zinc caliente?

Resistir en él todo el tiempo que le sea posible, hasta el último segundo. *(Se oyen voces de los que juegan al croquet. BRICK levanta la cabeza y escucha las voces. MARGARET va a sentarse a su lado)* Por favor, Brick, dime lo que estabas pensando antes cuando me mirabas. ¿Pensabas... en Skiper? Perdóname. No puedo callar más. *(BRICK se levanta y va hacia el bar. Llena un vaso y lo vacía de un trago. Ella se levanta y le sigue)* Callando no se arreglan las cosas. Es como atrancar la puerta de una casa que está ardiendo para impedir que salga el fuego. Por eso, cuando encerramos dentro de nosotros una idea, ésta sigue creciendo, creciendo, creciendo como el fuego, hasta que nos ahoga.

(MARGARET pone su mano sobre la muleta. Él se aparta bruscamente y se dirige hacia el centro. La muleta cae al suelo. BRICK se dirige hacia el sofá saltando sobre un pie, con el vaso en la mano)

BRICK. Dame la muleta.

MARGARET. *(Tendiéndole los brazos)* Apóyate en mí.

BRICK. No. Dame la muleta.

MARGARET. *(Corriendo hacia BRICK y rodeándole con sus brazos)* Apóyate en mi brazo.

BRICK. *(Rechazándola violentamente)* No, no quiero. ¡Te he dicho que me des la muleta!

MARGARET. *(Corre y le tira la muleta con el pie)* ¡Ahí la tienes! Y no grites de ese modo. En esta casa las paredes oyen. *(Cogiendo la muleta.)* Es la primera vez, desde hace mucho tiempo, que te oigo gritar. ¿Es que empiezas a perder el control de tus nervios? Eso es buena señal. Todavía nos queda una pequeña esperanza.

BRICK. *(Se dirige de nuevo al bar, llena un vaso; mira a MARGARET y la sonríe fríamente.)* El milagro no se ha producido aún, Maggie.

MARGARET. ¿Qué milagro?

BRICK. Es una especie de chasquido que siento en la cabeza cuando ya he bebido lo suficiente. Después de ese chasquido, ya nada tiene importancia para mí. ¿Quieres hacerme un favor?

MARGARET. ¿De qué se trata?

BRICK. Baja un poco la voz.

MARGARET. *(Susurrando)* Voy a hacerte ese favor. Hablaré más bajo e incluso estoy dispuesta a callarme, si tú me prometes no beber más hasta que la fiesta haya terminado.

BRICK. ¿Qué fiesta?

MARGARET. La del cumpleaños del abuelo.

BRICK. La había olvidado.

MARGARET. Por suerte estoy yo aquí para recordártelo.

BRICK. Sí, por suerte estás tú aquí.

(Toda esta conversación ha sido entrecortada por la fatiga. Son como dos niños que acaban de pelearse. Se miran fijamente jadeantes y nerviosos por la tensión mantenida.)

MARGARET va hacia la mesita de noche y coge una pluma y papel)

MARGARET. Sólo tienes que escribir unas palabras en esta tarjeta.

BRICK. *(Indiferente)* Escríbelas tú misma, Maggie.

MARGARET. Tienes que hacerlo tú. Es tu regalo, Brick. Yo ya le he dado el mío. Tiene que ser tu letra.

(De nuevo empieza la tensión entre ellos y conforme hablan van levantando el tono de voz)

BRICK. Si yo no he comprado nada.

MARGARET. Lo compré yo por ti.

BRICK. Pues, entonces, eres tú quien debe escribir la tarjeta.

MARGARET. ¿Para qué se dé cuenta de que te has olvidado de su cumpleaños?

BRICK. Pues bien, sí, lo he olvidado.

MARGARET. No hace falta que lo digas.

BRICK. No quiero engañarle.

MARGARET. (*Acercándose a BRICK.*) Sólo tienes que escribir: "De tu hijo que te quiere, Brick".

BRICK. (*Gritando.*) ¡No!

MARGARET. Escríbelo; es muy importante, para él y para nosotros.

BRICK. No me gusta que me digan lo que debo hacer. ¿Ya has olvidado las condiciones que acepté para que continuáramos viviendo juntos?

MARGARET. Tú no vives conmigo, Brick. Únicamente compartes la misma jaula.

BRICK. Esas fueron las condiciones...

MARGARET. Pero me es imposible cumplirlas.

BRICK. ¿Por qué?

MARGARET. ¡Calla! (*Se vuelve hacia la puerta*) ¿Quién está ahí?

¿Quién está escuchándonos?⁸

⁸ Fragmento de la primera escena de la obra teatral *La Gata sobre el tejado de zinc caliente de Tennessee Williams*, en una traducción española de Antonio de Cabo y Luís Sáenz, 1959.

Anexo 2.

Fotografías de la reconstrucción del performans *Mantequilla Dance*. Sábado 22 de noviembre de 2014 en No Lugar – arte contemporáneo. Intérpretes Mariuxi Castillo, Dj Lujuria.

